



Une esthétique des bidonvilles : dévoilement et dissimulation artistique

Phoebe Hadjimarkos-Clarke

► To cite this version:

Phoebe Hadjimarkos-Clarke. Une esthétique des bidonvilles : dévoilement et dissimulation artistique. Art et histoire de l'art. 2014. dumas-01109920

HAL Id: dumas-01109920

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01109920>

Submitted on 27 Jan 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Résumé :

Les XXe et XXIe siècles ont vu un accroissement sans précédent de la population urbaine. La pauvreté et les inégalités en milieu urbain ont suivi la même courbe, et l'effet le plus visible en sont les bidonvilles, installations précaires où vivent des populations toujours grandissantes. Les arts plastiques, l'architecture, la littérature s'en sont saisi, et nous tentons ici de déterminer quel sens attribuer aux productions artistiques et architecturales autour, dans et à partir des bidonvilles, dans une analyse marquée par l'idée d'une répartition politique et économique des représentations. La première partie définit le bidonville et en donne les principales caractéristiques, en vue d'une investigation esthétique ancrée dans le concept de « bricolage » de Claude Lévi-Strauss, qui décèle dans des manières de faire modestes des poétiques complexes. L'analyse des productions artistiques autour des bidonvilles s'articule autour de deux grandes idées : le bidonville comme utopie, dans le cadre d'une critique globale du capitalisme ; et le bidonville comme trope moralisant d'un monde teinté par le discours néolibéral. Ces deux approches antithétiques s'organisent grossièrement en deux périodes historiques, la première, critique, des années 1950 à 1980, la seconde, plus ambivalente, des années 1980 à nos jours. Le mémoire est traversé par le problème de l'appropriation de la parole et l'instrumentalisation des représentations : la majorité des productions évoquées sont le fait de personnes extérieures aux bidonvilles, qui plaquent des idées sur des lieux, des personnes, des modes de vie. Quelle légitimité accorder à ces productions, comment organiser les conditions de visibilité de discours artistiques et architecturaux issus des bidonvilles ?

Mots-clé :

bidonville — bricolage — autoconstruction — art politique — classes sociales

Université Paris I-Panthéon-Sorbonne
UFR 04 (Arts Plastiques)
Phoebe HADJIMARKOS-CLARKE
phoebe.a.h.clarke@gmail.com

Une esthétique des bidonvilles
Dévoilement et dissimulation artistique

Mémoire de Master 2 Esthétique

sous la direction de Jacinto Lageira
co-direction : Gilles A. Tiberghien

2013-2014

Une esthétique des bidonvilles

Pour la première fois dans l'histoire, en 2007, la population urbaine a dépassé la population rurale. Cette situation historique inédite est le résultat de l'explosion démographique, de l'industrialisation et du déclin de l'agriculture : dans les pays du Sud, notamment, de nombreux ruraux s'exilent vers la ville pour tenter leur chance, en espérant de meilleures conditions de vie. Une fois arrivées, ces personnes se voient souvent contraintes à s'installer illégalement à la périphérie des villes : obtenir un logement, un travail fixe, dans un centre hostile et cher leur est impossible. C'est ainsi que naissent et croissent les bidonvilles, quartiers spontanés composés d'abris construits de bric et de broc, où se développe fréquemment une économie indépendante et informelle. Ces lieux se caractérisent par une extrême précarité : illégaux, ils peuvent à tout moment être détruits par les autorités et voir leurs habitants expulsés.

En 2006, le programme ONU-Habitat estime qu'un citoyen sur trois vit déjà dans un bidonville¹ — chiffre sans doute sous-évalué tant il est difficile de recenser cette population. Son nombre ne cesse d'augmenter, même si, selon le rapport 2012 de l'ONU-Habitat, le taux de « bidonvillois » *par rapport* à celui de citoyens « traditionnels » est en baisse² — cela n'indique cependant absolument pas un ralentissement de l'expansion des bidonvilles.

Certains, comme le penseur marxiste Mike Davis, voient dans cette expansion une décadence inéluctable de la civilisation, une menace, l'avènement d'une population « surnuméraire », passive, exploitée et facilement manipulable³. D'autres — théoriciens, artistes, écrivains, architectes — décèlent, au cœur de ce milieu hostile, la possibilité de nouvelles formes d'organisation urbaines, sociales, et politiques ; mais aussi, car nous postulons d'emblée l'interdépendance entre réalité politique et représentations, un nouveau rapport à la création.

En effet, il semblerait que comme cette forme urbaine prend de plus en plus d'ampleur, ses représentations, elles aussi, devraient être amenées à devenir

¹ « 1,4 milliard de personnes habiteront dans des bidonvilles en 2020 », in *Le Monde*, 16.06.2006

² *State of the World's Cities 2010/2011. Bridging the Urban Divide. Overview and Key Findings*, United Nations Human Settlements Programme, 2010, p. 8

³ Mike Davis, *Planète Bidonvilles*, Paris, Ab Irato, 2005

d'avantage visibles. Or le bidonville, par son existence même, remet en question les structures urbaines admises, tout ce qui leur est lié (organisation de la ville, du pouvoir, etc), ainsi qu'une certaine idée de l'architecture. Peut-être est-ce pour cette raison même que le bidonville est encore si souvent nié, oblitéré, ses habitants repoussés dans la zone crépusculaire de l'indignité humaine.

Pourtant, de plus en plus, le bidonville trouve une place dans l'ordre des représentations de l'urbain et des tentatives sont faites pour l'admettre dans le domaine étroitement circonscrit de la ville, des productions humaines valables. Le bidonville comme trope de l'alternative urbaine ou sociale se répand dans l'art, sous différentes formes, depuis les années 1950. Mais cette accession même au sein d'un réel circonscrit par une pensée dominante s'avère parfois tout aussi problématique que la dissimulation que cette dernière met partout à l'œuvre. En effet, les choix artistiques ou politiques opérés face à la diversité sociale et urbaine des bidonvilles incisent un réel complexe et multiforme pour le réduire à quelques minces assertions qui s'emboîtent facilement dans l'idéologie capitaliste dominante.

a. Pourquoi une esthétique ?

L'objet de notre recherche sera dans un premier temps de déterminer si et comment l'explosion des bidonvilles depuis un peu plus de soixante ans a eu un impact sur les représentations dominantes des villes, de l'urbanisme, de l'architecture et de son esthétique, dans un processus fait de dévoilements et de sursauts dissimulateurs, négateurs. Le bidonville est un fait urbain à part : sans existence sanctionnée, il représente la part maudite de l'urbain, du capitalisme néolibéral comme système dominant. Ainsi, on choisit ou non de le montrer, d'en parler, de le faire entrer dans le domaine de la représentation : il n'a pas de nature propre, autonome, hors de ces représentations, car ses habitants n'ont toujours pas la possibilité de faire entendre leur voix. Ainsi, en nous inspirant très librement du *Partage du sensible* de Jacques Rancière⁴ et de son idée d'organisation et de partage du regard selon des modalités politiques, nous nous demanderons ce qui préside à ce régime de la visibilité ou du secret. Quelle(s) logique(s) de la représentation officie(nt) autour de ces groupements de baraques ? Leur variabilité entraîne d'elle-même le questionnement esthétique. Que regarde-t-on quand on regarde un bidonville, et surtout lorsqu'on en regarde la représentation ?

⁴ Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000

Nous essaierons ainsi, dans une première grande partie, d'élaborer une esthétique des bidonvilles à proprement parler, en nous inspirant en particulier des écrits de Paola Berenstein-Jacques, historienne de l'art spécialiste de l'architecture qui a consacré deux ouvrages aux favelas du Brésil⁵. Elle tente d'y dégager les traits dominants d'une esthétique architecturale pour ces villes informelles, en s'appuyant notamment sur *La pensée sauvage* de Claude Lévi-Strauss. L'ethnologue y introduit le concept de « bricolage », qui sera largement repris, tant par les sciences humaines que dans les explorations artistiques contemporaines. Ce terme servira également notre recherche, couplé à celui de « braconnage culturel » de Michel de Certeau⁶. On montrera en quoi les constructions des bidonvilles, bien qu'issues de la nécessité et victimes de l'insalubrité (et par là même sans doute, étrangères à la gratuité traditionnellement associée à l'acte esthétique), sont également des objets et des lieux de créativité, d'inventivité, qui mettent en place une véritable esthétique aux caractéristiques complexes et cohérentes. Caractéristiques qui, pour certaines d'entre elles, mettent à mal les conceptions traditionnelles de l'architecture, mais qui portent plus largement une charge de subversion, voire de remise en cause frontale de l'ordre dominant.

À partir de cette première ouverture du domaine de l'esthétique à la possibilité du bidonville, il s'agira de voir en quoi les cultures savantes (architecture, art et littérature) ont pu se nourrir du bidonville, comme symbole artistique, comme lieu de luttes sociales, comme possibilité utopique.

Nous posons que l'influence des bidonvilles sur les productions artistiques se joue sur deux modes. Le premier, historiquement ancré dans la pensée et les pratiques anti-autoritaires des années 1950 à 1980 environ, voit dans le bidonville une alternative à la ville capitaliste et aliénante. Les utopies architecturales ou sociales, dans le cadre d'un art engagé politiquement, trouvent un écho et un miroir, parfois un terreau fertile dans le bidonville.

Le deuxième mode, quant à lui, se développe avec l'extension de l'hégémonie de la pensée néolibérale à partir des années 1980, période que marque d'une part la fin des grands paradigmes alternatifs, avec la chute de l'URSS et la victoire du modèle capitaliste, et le développement de politiques mondiales néolibérales

⁵ Paola Berenstein-Jacques, *Esthétique des favelas*, Paris, L'Harmattan, 2002, et *Les favelas de Rio, un enjeu culturel*, Paris, L'Harmattan, 2001

⁶ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990

d'autre part. L'opposition politique, y compris artistique, est durement touchée. Les travaux artistiques et architecturaux se penchant sur le bidonville utilisent leurs caractéristiques esthétiques et sociales à des fins utilitaires de diffusion et d'amplification du capitalisme comme art de vivre.

Ces deux approches, absolument contradictoires en apparence (ce qui est en réalité est discutable, nous le verrons), nous les aborderons l'une après l'autre, en répertoriant les points de convergence et les ruptures. Nous verrons comment les façons de représenter, de dire, de montrer le bidonville ont cristallisé les points essentiels des approches et des aspirations de ces deux grands pans du contemporain.

Nous examinerons donc dans un premier temps comment les bidonvilles ont été perçus, par une certaine intelligentsia du moins, non pas comme une menace mais une promesse, dans le cadre d'une critique des structures sociales, architecturales et artistiques, en s'appuyant précisément sur l'autoconstruction qui a cours dans les bidonvilles. Il s'agira alors d'inventorier les influences de l'architecture dite spontanée ou vernaculaire des bidonvilles sur la perception d'une esthétique architecturale et urbaine, mais aussi sur les pratiques architecturales et urbanistiques elles-mêmes, tant à titre individuel que de la part d'architectes, de collectifs et de groupes de pensée. Remise en cause de l'architecture dominante moderniste représentée par Le Corbusier, retour à un rapport intuitif à la construction, réappropriation de la construction elle-même, prise en compte des architectures « sans architectes », modestes ou traditionnelles. Tout cela a été, dans une certaine mesure, lié à l'histoire des bidonvilles et à leur reconnaissance en tant qu'architectures à part entière : c'est-à-dire de leur *dévoilement*, dans le cadre d'une remise en cause de l'ordre dominant. Certains architectes, comme Yona Friedman, ont vu dans la forme bidonville l'avenir de l'humanité, dans un contexte de pauvreté grandissante et d'épuisement des ressources naturelles.

On se demandera également dans quelle mesure la vie dans les bidonvilles appose son empreinte sur les productions artistiques de personnes issues de ces milieux, y vivant ou les fréquentant régulièrement à titre individuel, si, dans le fond ou dans la forme, on retrouve la trace de cette esthétique profondément différente faite d'assemblage, de bricolage, de métissage ; si l'on peut imaginer que ce mode de créer prenne l'ampleur que devrait lui donner le nombre de ses pratiquants, en s'appuyant sur divers exemples. Parmi ceux-ci, le roman *Texaco*

de Patrick Chamoiseau, les oeuvres de Hélio Oiticica, le cas de la Ghetto Biennale qui se tient à Port-au-Prince en Haïti. Contre l'évidence historique, nous rangerons ces artistes dans la première période, celle du bidonville vu comme possibilité de libération, d'émancipation, d'affirmation d'une voix propre, en tout cas ; car dans la deuxième époque sur laquelle nous nous pencherons, le bidonville est utilisé comme un symbole par des artistes ou des architectes plutôt que comme une totalité et un point de départ.

Dans cette optique — et au fil de ces deux grandes parties s'attachant chacune à l'étude d'une période historique — il sera significatif d'examiner les diverses attitudes adoptées par les autorités vis-à-vis des bidonvilles, qui vont de la répression (expulsion et destruction) et de la non-reconnaissance (c'est-à-dire de la *dissimulation*), à la reconnaissance, au dévoilement : réhabilitation et urbanisation, attitudes influencées par les prises de position idéologiques d'une certaine classe intellectuelle. Ces attitudes sont constitutives du rapport à la ville entretenu par le pouvoir : de la répression à la récupération, nous verrons l'attitude de l'architecture dominante au service du pouvoir évoluer au fil des mutations de l'idéologie capitaliste.

Dans une dernière grande partie, il s'agira de voir comment ces divers éléments sont traduits dans la culture artistique ultra-contemporaine (depuis les années 1990 environ), quels échos formels mais aussi structurels ils reçoivent dans les productions artistiques teintées par un néolibéralisme qui imprègne les moindres strates de la société contemporaine et de ses productions. Le bidonville serait-il un symbole de notre modernité, placée sous le signe d'un capitalisme à la fois vacillant et vainqueur ? Le bidonville, lieu de résistance et de marginalité, serait-il devenu soluble dans le capitalisme, transformé en une image faussement subversive servant en réalité ses intérêts ? À qui profite un récent dévoilement à l'extrême, une supposée mise à nu de ces lieux ?

Si les bidonvilles sont évidemment de plus en plus présents dans la musique et le cinéma, on se concentrera sur les productions plastiques contemporaines et les pratiques curatoriales, en tentant de déterminer ce que ces œuvres et la manière de les montrer dit sur le rapport contemporain à la ville, au bidonville, à l'économie, à la pauvreté, à la survie, à la politique, en faisant appel le plus souvent aux notions de bricolage et de braconnage déjà évoquées. En quoi ces pratiques et ces regards sont-ils marqués par les attitudes changeantes des

gouvernements et des économies, sous l'égide d'organisations comme l'ONU ou le FMI, qui édictent des lignes directrices largement respectées ?

Pour ce faire, on s'intéressera notamment aux exemples de l'exposition *Da adversidade vivemos* au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris en 2001, à l'exposition *The Structure of Survival* à la Biennale de Venise de 2003, à *L'urgence permanente*, exposition organisée par le Pavillon Français à la Biennale d'architecture de Venise de 2000. On adoptera une position critique vis-à-vis de ces productions — comme d'ailleurs on le fera au moment de l'étude de l'influence de cette architecture informelle sur l'architecture dominante — en se demandant quelle portée ou absence de portée politique auront ces œuvres, qui souvent s'attachent à célébrer, dans le bidonville, les initiatives individuelles des habitants ou qui tentent de créer des liens, dans le bidonville ou dans le musée. Nous nous appuierons en partie, pour ce faire, sur l'idée d'appauvrissement ou de neutralisation de la « critique artiste » à partir des années 80 proposée par Ève Chiapello et Luc Boltanski dans *Le nouvel esprit du capitalisme*, ainsi que sur une lecture critique de *l'Esthétique relationnelle* de Nicolas Bourriaud. Ces réappropriations de l'identité visuelle et/ou politique du bidonville sont-elles contre-productives dans l'élaboration d'un imaginaire et d'une identité culturelle propre ? Assiste-t-on à un aplanissement des spécificités par le biais de l'art ? La volonté de monstration est sans doute à son plus fort dans les représentations artistiques du bidonville. Pourquoi ?

S'il peut paraître périlleux de tenter d'établir, comme nous nous proposons de le faire à gros traits, une esthétique des bidonvilles, il nous semble qu'au contraire, loin de toute glorification romantique de la pauvreté, ou de projection induite, c'est, nous l'avons dit, faire entrer dans le règne du visible — et pas nécessairement de l'acceptable — une forme urbaine, humaine, qui, si elle n'est pas dominante partout, est désormais constitutive de nombreuses villes dans le monde, particulièrement dans les pays du Sud (dans certaines villes de la région centrafricaine par exemple, les habitants des bidonvilles comptent pour 70 % de la population urbaine⁷), mais pas seulement.

Un bidonville est un lieu qui bien souvent n'apparaît pas sur la carte de sa ville, ses habitants sont quasi-invisibles, il est victime de la volonté de cacher les dysfonctionnements du capitalisme, dont il est l'une des plus manifestes preuves.

⁷ *State of the World's Cities 2010/2011*, op. cit., p. 11

Pour le sociologue Abdelmalek Sayad, le bidonville est « une ville qui n'existe pas.⁸ »

Laisser de côté, volontairement ou par omission, tout ce pan de la population pour la seule raison que son statut est incertain (rural ou urbain, *lumpenproletariat* passif ou personnes en ascension sociale, population victime ou marginale par choix ?), ou que ses conditions de vie sont souvent inacceptables (ce qui ne pourrait que faire des « bidonvillois », pour ceux qui choisissent de les oublier, des êtres préoccupés uniquement de leur survie la plus élémentaire et donc incapables de toute recherche esthétique), est, au fond, bien plus problématique que de tenter de trouver en quoi et pourquoi, et malgré des conditions adverses, émerge une unité, une cohérence, comment les bidonvilles nous parlent, éventuellement, de la condition contemporaine ou du moins des positionnements artistiques et architecturaux du XXe et du début du XXIe siècles.

Le bidonville, ses habitants, leurs expressions culturelles diverses doivent être visibles et non pas de l'ordre du secret refoulé, par honte ou mauvaise conscience.

On notera dans ce sens que, s'il est désormais pensable de tenter d'établir une esthétique des bidonvilles en passant notamment par ses représentations artistiques, c'est d'une part que son invisibilité, progressivement, s'estompe, est renversée : que petit à petit, le bidonville devient une forme urbaine à part entière, que par-là même elle mérite cent fois qu'on lui consacre une pensée esthétique. C'est d'autre part que l'image, le thème, le symbole bidonville sont véritablement devenus, nous l'avons évoqué, le signe d'un moment précis dans l'histoire, d'un rapport particulier à l'architecture, mais aussi à l'économie, à la politique, à l'art. On y verra doublement une confirmation de l'intuition qui nous aura poussé, en voyant se multiplier les évocations de ces lieux, à tenter de déchiffrer le sens que prend, dans les productions artistiques et architecturales, cette forme urbaine autre. La logique esthétique ayant cours dans ces villes informelles, leur propre rapport à l'architecture, à l'économie, à la politique ou à l'art sont l'autre versant de cette étude.

Par ailleurs, établir une esthétique propre aux bidonvilles et aux « bidonvillois » eux-mêmes semble essentiel dans un contexte où cet imaginaire fait l'objet

⁸ cf. Abdelmalek Sayad, *Un Nanterre algérien, terre de bidonvilles*, avec la collaboration de Eliane Dupuy, Paris, Editions Autrement, 1995

d'une récupération artistique et sourdement politique — phénomène que nous aborderons tout au long de notre recherche.

D'autant plus que, comme l'indique l'architecte militant Yona Friedman, dans un contexte de paupérisation croissante d'une grande partie de la population mondiale, refuser de voir, de prendre en compte, voire d'accepter la possibilité d'une expansion encore plus étendue du bidonville pourrait relever sinon de l'irresponsabilité, du moins de l'insouciance. Ainsi, il semble nécessaire de nous pencher sur le bidonville, selon une multitude d'axes, ce qui conférera à la vision d'ensemble que nous pourrons enfin en tirer, une richesse qui contredira l'apparente indigence des lieux.

Mais avant tout, il convient de rappeler, ou de définir, ce qu'est un bidonville. Citons d'abord la définition « officielle » du programme ONU-Habitat. Pour large qu'elle soit, elle servira d'étalon pour comprendre de quoi il en retourne — nous pourrons ensuite nuancer cette définition et y apporter des notions qui en sont absentes.

L'ONU-Habitat, programme de Nations Unies s'occupant, donc, des questions de logement et d'habitat, définit négativement le bidonville en cinq points. Sera considérée comme habitation de bidonville une construction où vivent un ou plusieurs individus et où *manquent* les cinq aménagements suivants :

*(1) un habitat durable (c'est-à-dire une structure qui protégera ses habitants de conditions climatiques extrêmes) ; (2) un espace de vie suffisant (où il n'y a pas plus de trois personnes par pièce) ; (3) l'accès à une source d'eau acceptable (de l'eau en quantité suffisante, financièrement abordable, et d'accès facile) ; l'accès à des sanitaires acceptables (des toilettes privatives, ou des toilettes publiques partagées avec un nombre pas trop important de personnes [sic]) ; et (5) un régime foncier sûr (une sécurité d'occupation de facto ou de jure et une protection contre les expulsions forcées).*⁹

Ces cinq points soulignent quelques-uns des aspects les plus importants des bidonvilles tels que nous les reprendrons dans notre étude. L'absence de durabilité, ce caractère éphémère évoqué dans le premier point est central dans cette esthétique que nous ébaucherons, particulièrement en ce qui concerne son

⁹ *State of the World's Cities 2010/2011, op. cit., p. 10 : « A slum household consists of one or a group of individuals living under the same roof in an urban area, lacking one or more of the following five amenities : (1) durable housing (a permanent structure providing protection from extreme climatic conditions ; (2) sufficient living area (no more than three people sharing a room); (3) access to improved water (water that is sufficient, affordable, and can be obtained without extreme effort); (4) access to improved sanitation facilities (a private toilet, or a public one shared with a reasonable number of people) ; and (5) secure tenure (de facto or de jure secure tenure status and protection against forced eviction). » (T.d.a.)*

rapport au temps. Si l'eau et les sanitaires ont trait aux infrastructures, nous les retrouverons malgré tout dans plusieurs des œuvres artistiques (et, inévitablement, dans les projets de réhabilitation architecturale que nous examinerons). L'illégalité, enfin, transparaîtra aussi bien dans l'analyse esthétique des lieux que dans les œuvres que nous aborderons, particulièrement celles issues d'artistes ayant fréquenté le bidonville à titre personnel.

La définition que cite Abdelmalek Sayad dans son ouvrage sur les bidonvilles de Nanterre¹⁰, bien qu'elle soit plus ancienne, nous a paru plus satisfaisante. Elle est tirée de la définition officielle donnée par le Ministère de l'Intérieur au moment du recensement des bidonvilles en 1966. Il n'a pas été possible de trouver une définition officielle plus récente, les bidonvilles ayant été peu ou prou éradiqués du territoire français à la fin des années 1970, et la recrudescence récente étant pudiquement décrite comme celles de « campements illicites », ce qui leur enlève toute caractéristique urbaine. Cette définition est également plus concise que celle des Nations Unies, et nous permettra de compléter cette dernière : un bidonville est un « ensemble de constructions légères édifiées avec des matériaux de fortune sur un terrain non aménagé, clôturé ou non.¹¹ »

Elle englobe le bidonville en son entier, mettant l'accent sur le groupement informel des constructions, sur le fait qu'elles soient « bricolées ». On ajoutera à cette notion le caractère évidemment urbain de ces lieux qui se construisent en marge ou même au cœur des villes. Les populations, tant de par leur origine sociale et géographique que par leur composition, les habitations elles-mêmes varient selon le lieu, l'époque, la situation politique, etc.

b. L'inégalité dans les villes

Pour mieux cerner le phénomène des bidonvilles, expression la plus violente des inégalités sociales en milieu urbain, il convient de revenir brièvement sur l'histoire de la ville elle-même. En effet, celle-ci entretient une relation complexe — et très ancienne ! — avec l'inégalité. C'est entre 10 000 et 5000 ans avant notre ère que sont apparues les premières sociétés agricoles sédentaires. Ces sociétés sont d'abord formées sur la base du partage des ressources et des aptitudes diverses (une habileté particulière pour une activité ou une autre ne semble pas indiquer de concentration de biens matériels). Les groupements humains se maintenaient à un nombre d'individus assez bas en se divisant et en

¹⁰ Cf. Annexe, *Fig. 1*.

¹¹ Abdelmalek Sayad, *op. cit.*, p. 14

se déplaçant constamment. Mais l'archéologie révèle que vers le IV^e millénaire avant J.-C., ces groupements, retenus dans des « nasses » géographiques (mers, montagnes, déserts) qui ne permettent plus la dispersion des groupes, forment en Mésopotamie les premières installations proto-urbaines, précipitant la naissance de l'écriture et des premiers États.

Un peu plus tardive en Europe, cette urbanisation primitive révèle les premières expressions de l'inégalité : érection de mégalithes, de fortifications qui mettent en valeur l'apparition de savoirs-faire spécifiques dédiés, réservés à quelques puissants individus, qui ont dû savoir faire preuve d'un fort pouvoir de persuasion pour que d'autres acceptent de mettre leur habileté technique à leur service. C'est pourquoi la révolution néolithique est aussi une « révolution symbolique » qui bouleverse les représentations et fonde cette inégalité : le pouvoir séculaire est attribué à certains individus au détriment des autres. On observe en outre l'apparition de très riches tombeaux qui abritent des cadavres aux parures extravagantes, des objets précieux, des armes ouvrées en matériaux rares, qui se révèlent être inutilisables au combat en raison de leur fragilité.¹²

L'ère qui voit apparaître ces premières inégalités, celle du Chalcolithique ou Néolithique final (4500-3300 av. J.C.),

*combine plusieurs aspects liés : techniques, [...] démographiques, avec l'augmentation continue du nombre et de la taille des habitats ; sociaux, avec les inégalités éclatantes parmi les défunts inhumés mais aussi les signes de tensions, sinon de guerres, dont témoignent les villages fortifiés ; économiques, avec l'occupation de sols moins favorables grâce aux innovations agricoles mentionnées ; idéologiques, [...] avec la multiplication d'activités cérémonielles, dont beaucoup centrées autour de la mort de personnages importants.*¹³

Ces différents éléments, s'ils sont d'abord le signe de progrès techniques et matériels, mettent en valeur le contrôle progressif d'une classe sur l'autre, au niveau territorial, idéologique (par la manipulation de l'imaginaire d'une classe dominée par une classe dominante, mettant en place un premier système d'appropriation et d'accumulation des fruits des nouvelles techniques mentionnées plus haut), contrôle qui passe également par le monopole progressif de la violence par une caste privilégiée.

¹² cf. Jean-Paul Demoule, « Naissance des inégalités et prémisses de l'État » in Jean-Paul Demoule (dir.), *La révolution néolithique*, Paris, Editions du CNRS, 2009, p.417 sq.

¹³ *Ibid.*, p. 424

La naissance de l'État, et par là même de l'inégalité, est donc imbriquée, dès son origine, à celle de la ville, du fait urbain. Peut-on dès lors affirmer que la ville doit nécessairement être le creuset des inégalités ? En tant qu'elle est le lieu évident de la concentration des richesses et des moyens de production, il est naturel que le pouvoir, lui aussi, s'agrège et se consolide en ville. Pouvoir religieux, militaire, financier — c'est-à-dire, peu ou prou, politique, qui se fonde sur la division du travail et donc sur la réduction de l'indépendance, sur l'affaiblissement plus ou moins prononcé d'une classe inférieure.

La ville comme topographie des inégalités concentre les deux extrêmes de l'échelle des richesses : ainsi, elle suivra dans sa forme l'évolution d'une société donnée, exacerbant les écarts, mettant en valeur les idéologies du pouvoir.

Néanmoins, c'est également ainsi qu'elle est devenue, à partir du XVIIIe siècle, le lieu de la révolte sociale, rendue possible par la concentration de personnes — pauvres ou non — et d'idées. Condition de possibilité de l'inégalité, elle permet également son renversement.

La ville comme matérialisation d'une pensée étatique est visible dès ses prémisses, avec l'apparition des fortifications, symboles d'un pouvoir violent, et délimitation d'un territoire, avec les riches sépultures, et les mégalithes, inscriptions perpétuelles de la classe dominante dans le territoire circonscrit de la cité.

Cependant, les premiers groupements urbains, et jusqu'à la ville médiévale, se font sur un mode anarchique, labyrinthique, malgré la présence du pouvoir, qui marque seulement quelques espaces-clés. Certaines cités grecques ou romaines, où une planification urbanistique rationalisée est déjà mise en œuvre, à l'image de la ville de Milet par exemple, constituent les notables exceptions.

L'avènement progressif du capitalisme sera, dès le XVIIe siècle selon l'historien et philosophe des techniques Lewis Mumford, une force d'organisation qui modèlera — et ce jusqu'à nos jours, la ville à son image : celle de la rentabilité maximale faite forme. Déjà, à partir du XVIe siècle,

l'affairisme [...] allait affaiblir les guildes jusqu'à provoquer leur disparition au XVIIIe siècle, et il détruisait en même temps les usages et les coutumes anciennes, comme il faisait disparaître les terrains de jeu, les jardins, les vergers et les villages situés dans le périmètre d'extension de la cité.¹⁴

¹⁴ Lewis Mumford, (trad. Guy et Gérard Durand), *La cité à travers l'histoire*, Paris, Le Seuil, 1961, p. 521

Le capitalisme naissant va prendre le contrôle de la (re)construction des villes en introduisant la notion du transfert des biens au XVI^e siècle. À l'époque féodale, les baux sont de 99 ou 999 ans, il est donc impossible de transférer les biens immobiliers, mais avec l'ouverture de la circulation des biens naît la spéculation, la quête perpétuelle de l'accroissement du capital, qui fait augmenter non seulement les loyers mais aussi la densité des habitants dans un logement et le nombre de logements eux-mêmes, ce qui permet un rendement maximal pour le propriétaire. C'est la naissance des premiers taudis dans les villes européennes, qui jusque là se voyaient présidées par un pouvoir religieux très fort qui d'une part entravait les comportements contraires à sa morale et qui, d'autre part, pourvoyait aux besoins des plus pauvres grâce à l'institutionnalisation de la charité.

De plus en plus, en raison même de cette circulation commerciale, le contrôle de la ville échappe aux autorités traditionnelles pour passer dans les mains de la bourgeoisie et du pouvoir bourgeois. C'est ainsi qu'apparaissent les villes modernes (par opposition aux villes médiévales non planifiées), de plus en plus rationnelles, régulées, quadrillées : le plan, universel, de ces cités nouvelles est composé de droites se croisant à des degrés divers, certaines à angle droit exclusivement.

Car évidemment,

pour l'homme d'affaires, le tracé idéal de la cité est celui qui peut le plus aisément se diviser en lots négociables. L'unité de base ne sera pas alors le quartier ou le district, mais la parcelle de surface bâtie dont, pour apprécier la valeur marchande, il suffira de mesurer la ligne frontale.¹⁵

L'urbanisme, c'est-à-dire la planification d'une ville à grande échelle, est lui aussi enfanté par cette nouvelle idée de la cité : en grille, il rend la conception, la construction et le calcul des surfaces — et du rendement — plus faciles.

Le sol urbain n'était plus, comme le travail, qu'une marchandise : sa seule valeur, fonction de l'offre et de la demande, était exprimée par son prix. Traitée comme un simple conglomerat de constructions rentables, la ville pouvait s'étendre dans toutes les directions, les obstacles naturels ou les difficultés de transport constituant les seules limites.¹⁶

¹⁵ *Ibid.*, p. 530

¹⁶ *Ibid.*, p. 531

Peu à peu, sous l'impulsion d'investisseurs divers, la ville en échiquier, « réglée comme un livre de compte ¹⁷ », se substitue à la ville médiévale « biologique¹⁸ », s'étend et grandit.

Walter Benjamin dans son essai *Paris, capitale du XIXe siècle*, a explicitement lié tyrannie de la ligne droite et triomphe de la bourgeoisie urbaine.

Paris, sous le règne de Napoléon III, souverain bourgeois par excellence, « favorise le capital financier¹⁹ ». Walter Benjamin décrit une ville qui s'adonne avec passion à la spéculation, comme on s'adonne au jeu. Les grands travaux de Haussmann non seulement s'inscrivent dans le projet impérialiste de Napoléon III, ils suscitent aussi une explosion de la spéculation due aux expropriations : les prolétaires de la capitale sont « relocalisés » vers les faubourgs.

Si le projet haussmannien a officiellement trait à l'hygiénisation de la ville, Walter Benjamin y décèle plutôt le triomphe de l'idéologie bourgeoise, dont « l'idéal » serait « les perspectives ouvertes à travers de longues enfilades de rues.²⁰ » Ainsi,

les institutions par lesquelles s'exerçait la domination séculière et spirituelle de la bourgeoisie devaient trouver leur apothéose dans le système des axes urbains, les avenues étaient bâchées jusqu'au jour de l'inauguration, puis dévoilées comme des monuments commémoratifs.²¹

C'est véritablement une prise de contrôle symbolique de la ville quand la bourgeoisie triomphante constitue son territoire jusque dans le dessin des rues, celles-ci devenant effectivement des monuments à sa gloire, à sa victoire. Avec le Paris d'Haussmann, la ville biologique constituée peu à peu, sans plan global et par les citadins eux-mêmes, y compris leur frange la plus populaire, est définitivement enterrée.

¹⁷ Michel Ragon, *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme moderne*, t. 1, Paris, Casterman, 1971, p. 22

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Walter Benjamin, « Paris, capitale du XIXe siècle » in *Œuvres III*, (trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch), Paris, Gallimard, 2000, p. 62

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

Et c'est à plus d'un titre que la bourgeoisie prend symboliquement le contrôle de la ville : les grandes avenues rendent difficile l'érection de barricades (théoriquement seulement, car les combats de rue de la Commune qui eurent lieu quelques années plus tard seulement prouvèrent le contraire). Elles rendent par ailleurs plus rapide l'accès des casernes aux quartiers populaires — qui sont d'ailleurs eux-mêmes largement pourvus en casernes. Michel Ragon ou Lewis Mumford parlent même d'« armées d'occupation », postées là pour empêcher des soulèvements populaires mus par les conditions de vie souvent atroces.

La ville, d'espace fondateur mais aussi régulateur des inégalités sociales est devenue le terrain de la spéculation immobilière qui renforce et justifie rationnellement ces inégalités en les accroissant. En effet, comme le rappelle Lewis Mumford, l'existence de personnes marginalisées, en situation de précarité, permet de maintenir un marché de l'emploi sain. Ces inégalités sont une conséquence très avantageuse pour les capitalistes : les exploiter, les amplifier ne peut que maximiser les profits. Les taudis, ancêtres des bidonvilles, sont donc vus comme une conséquence non seulement logique mais aussi hautement désirable pour les propriétaires et patrons.

La révolution industrielle qui s'accélère aux XVIII^e et XIX^e siècles va encore amplifier ce processus : l'afflux de populations rurales vers les usines de la ville crée une demande si importante que les propriétaires peuvent maintenir des prix très élevés — et des conditions souvent effroyables. C'est l'époque où les logements ouvriers deviennent de plus en plus exiguës, où tous manquent d'air, de lumière, où la ville est noircie, polluée par les effluves industriels. On assiste, sur ce temps long du développement du capitalisme, à l'émergence d'un prolétariat urbain (cette population étant jusque là massivement rurale), dont l'acte de naissance est signé par les conditions de travail mais évidemment, aussi, de logement.

C'est dans ce contexte que, entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle, sont construits les premiers bidonvilles, expression la plus aboutie, la plus aigüe, ou en tout cas la plus visible, de la paupérisation du prolétariat urbain contemporain. L'expansion de ce modèle urbain, qu'on a cru un moment pouvoir éradiquer, s'est encore accéléré avec l'avènement du système néolibéral dans les années 1970-1980, pour atteindre les chiffres que l'on sait, et qui sont en croissance permanente.

De son côté, la ville à l'ère post-politique poursuit sa mutation diffuse vers la déshumanisation totale que les premières mutations vers le capitalisme avaient entamées.

La métropole n'est pas la polis, le territoire structuré selon les plans de la république, abris et repère. Elle est pure et infinie étendue, revêtement propre et sécurisé dédié à la circulation des « city users » néosédentaires toujours en transit.²²

La ville ultra-contemporaine est pensée sur le mode du réseau, du flux, de la dématérialisation. Elle devient le produit et le miroir d'une économie comme nébuleuse.

Armés de ces quelques éléments de définition et d'une perspective plus large sur la ville et sa relation profonde à l'inégalité sociale, nous pouvons maintenant nous aventurer sur le terrain de l'esthétique des bidonvilles ; de leur esthétisation *a posteriori* ; d'une esthétique du dévoilement et de la dissimulation, terrains en friche à investir, à construire.

²² Sébastien Thiéry, « Pour une architecture de résistance face à l'irraison d'État », in *Lignes*, n ° 34, février 2011, p.185

I. Une esthétique des bidonvilles.

a. Éléments du bidonville

Si les bidonvilles se répandent dans le monde entier, il est difficile d'en dresser une typologie unie. Les situations socio-économiques de chaque pays varient, et avec elles les caractéristiques des bidonvilles qui s'y implantent. Dans les pays pauvres, où ce mode d'habitation urbain est parfois majoritaire, la population qui s'installe en bidonville est essentiellement composée de personnes issues de milieux ruraux qui ne parviennent plus ou ne veulent plus vivre de l'agriculture, qui sont attirées à la ville par la perspective d'une vie plus facile. Selon Mike Davis, qui a consacré un livre (par ailleurs assez critiqué) à l'explosion globale des bidonvilles²³, l'afflux massif de populations rurales en ville ces dernières années a été causé par les politiques de déruralisation du FMI, qui ont favorisé les industries agroalimentaires aux dépens des petits producteurs. L'accroissement terrifiant de la pauvreté mondiale est donc la conséquence directe d'une politique économique globale, encore accrue, aujourd'hui, par la crise financière de 2008-2009.

Dans les pays riches, en France par exemple, le cas de figure est légèrement différent, mais c'est au fond le même problème. Ceux que l'on voit s'installer au bord d'autoroutes ou dans des terrains vagues, dans les interstices de la ville, ne sont aujourd'hui plus tellement issus des campagnes intérieures (c'était parfois encore le cas jusque dans les années 1960-70) mais de pays voisins ou lointains : ce sont des immigrants victimes de la misère dans leur propre pays, pour qui la grande ville occidentale, à son tour, n'a pas tenu ses promesses.

Ils sont doublement rejetés, par leur statut social de pauvres mais aussi d'étrangers : cette stigmatisation trouve son résultat dans les baraques construites à la hâte entre l'incinérateur municipal et la voie ferrée. Ces personnes sont elles-mêmes souvent d'origine rurale : les Algériens du bidonville de Nanterre par exemple, qui, dans les années 1950-1960 se regroupaient selon le village d'origine²⁴, les personnes roumaines ou bulgares qui bien souvent, et

²³ Mike Davis, *Planète Bidonvilles*, Paris, Ab Irato, 2005

²⁴ cf. Abdelmalek Sayad, *Un Nanterre algérien, terre de bidonvilles*, avec la collaboration d'Eliane Dupuy, Paris, Editions Autrement, 1995, p. 23 sq.

contrairement aux idées reçues, sont d'extraction rurale *et* sédentaire, mais qui font face à des conditions de vie extrêmement difficiles dans leurs propres pays, mis en difficulté dès la transition économique après la chute du mur de Berlin²⁵. Là aussi, donc, il s'agit souvent de personnes fraîchement débarquées en ville qui tentent de reproduire la cohésion sociale d'un village dans le bidonville qu'elles se voient contraintes de construire et d'habiter.

Il existe évidemment des contre-exemples : au Brésil, la population des favelas est majoritairement issue de la ville. À la fin du XIXe siècle ou au début du XXe, lorsque sont apparues les premières favelas, ce sont plutôt des anciens esclaves d'origine africaine qui, chassés de la ville « traditionnelle » parce qu'ils étaient trop pauvres, en construisirent une nouvelle en son cœur même (les favelas sont fréquemment implantées au centre des villes brésiliennes et non pas en périphérie comme de nombreux autres bidonvilles).

En pleine Silicon Valley — l'une des régions les plus riches des États-Unis, s'étend le plus gros bidonville du pays. Ses habitants sont des travailleurs précaires du secteur tertiaire, américains ou migrants, légaux ou non, et qui, en raison de la hausse des loyers due à la concentration de richesses locale, n'ont plus les moyens de se loger. L'émergence d'une classe de super-riches dans la région a détruit les moyens de survie d'une classe populaire, à laquelle on a volé la possibilité d'un travail salarié fixe : toutes les manufactures ont été délocalisées. La classe moyenne, quant à elle, n'existe même plus, car les ordinateurs de plus en plus performants effectuent le travail à sa place. Seules les personnes à très fort capital ont de quoi vivre décemment dans la région. Elles gardent tout de même le besoin d'une force de travail pour pourvoir aux emplois de service, force de travail qui se trouve, dès lors, plongée dans la précarité.²⁶

Les situations d'origine varient, les modes d'installation, la construction, l'organisation sociale aussi, mais le fond reste le même : la ville concentre les inégalités sociales, qu'elles soient ou non impulsées par des programmes économiques internationaux ; ses victimes les plus malheureuses sont tout bonnement rejetées à sa périphérie, dans ses marges infra-urbaines.

²⁵Martin Olivera, *Roms en (bidon)villes*, Paris, Editions Rue d'Ulm, 2011, p. 7

²⁶ cf. l'article du blog Le Monde de Xavier de la Porte, « Avons-nous vraiment envie de devenir la Silicon Valley? », 06.12.2013, URL : <http://internetactu.blog.lemonde.fr/2013/12/06/avons-nous-vraiment-envie-de-devenir-la-silicon-valley/> (dernière consultation le 11/07/2014)

Les bidonvilles, malgré des différences structurelles ou culturelles déjà évoquées et dont l'énumération serait laborieuse et inutile (et à vrai dire, hors propos, car nous tentons ici de voir plutôt en quoi ces lieux, sous certains aspects, se rejoignent), ont, en dehors de leur cause profonde commune, d'autres caractéristiques partagées, et en premier lieu, leur illégalité.

En effet, l'installation sur les terrains se fait selon des modalités variables (progressive, par affinités et relations, ou massive et de nuit, par exemple) mais elle est toujours illégale. Les terrains inutilisés, et bien souvent, officiellement inutilisables, en raison de leur dangerosité (industries polluantes, décharges, routes, risque d'éboulement ou de glissement de terrain, plaines inondables) ou simplement de leur caractère escarpé, sont aussi et avant tout des terrains où il aurait été *trop cher* de construire pour un rendement insatisfaisant : abandonnés par la « machine immobilière²⁷ », ces lieux sont des enclaves oubliées dans le tissu urbain. Pourtant, ces îlots appartiennent bien à quelqu'un, souvent à une municipalité, à l'État, ou à une grande entreprise : l'installation y est donc doublement répréhensible du point de vue des autorités, en raison d'une supposée dangerosité ou impropriété à la construction, et en raison de son statut de propriété privée, sujette, bien souvent, à la spéculation. La situation est telle dans la plupart des grandes métropoles que tout terrain urbain « possède aujourd'hui une telle valeur que son propriétaire se doit de la faire fructifier²⁸ » — et toute installation illégale compromet ce profit possible. Deux raisons suffisantes, bien souvent, pour refuser la légitimité et le caractère urbain à ces aménagements, et surtout pour leur refuser jusqu'à l'existence, en théorie comme en pratique.

Habiter un bidonville c'est habiter une zone grise du monde, c'est ne pas avoir d'adresse, pas d'existence officielle. Malgré le fait qu'ils aient un domicile — plus ou moins — fixe et qu'ils payent impôts et taxes sur la consommation ou sur le revenu (car les habitants des bidonvilles vivent fréquemment d'un travail déclaré mais insuffisant), ces citoyens malheureux ne peuvent faire valoir qu'ils ne sont pas sans-abri, les quartiers ne sont pas reconnus, la municipalité n'offre pas les services publics dus tels que le ramassage des ordures, le raccordement à l'eau et à l'électricité, etc. Ainsi, les bidonvilles, malgré leur caractère parfois tentaculaire, gigantesque, n'apparaissent pas sur les cartes officielles des villes.

²⁷ Paola Berenstein-Jacques, *Esthétique des favelas*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 141

²⁸ Martin Olivera, *op.cit.*, p.14

Illégaux, ce sont des espaces qui ne *doivent* pas exister aux yeux de la loi, et qui, finalement, n'existent pas. En France, par exemple, malgré l'évidence sensible des véritables bidonvilles installés dans les périphéries, les autorités parlent de « campements illicites », de « camps », annulant par leur discours la volonté d'implantation à long terme, le désir d'enracinement sur le territoire qu'exprime pourtant l'existence même de ces quartiers.

En mettant sur pied la fiction du caractère nomade des populations des bidonvilles, en particulier des populations Roms, ou supposées telles, implantées dans les périphéries urbaines françaises et l'impossibilité culturelle de leur fixation sur le territoire, le pouvoir prépare l'inéluctabilité du déplacement de ces personnes.

La construction *a posteriori* de leur caractère nomade leur est finalement imposée par la destruction répétée des lieux de vie, par la dispersion forcée des individus et l'impossibilité de toute installation définitive. Martin Olivera, dans son petit livre sur la population roumaine et bulgare vivant dans les bidonvilles français, souligne que cette approche de la question des installations informelles et auto-construites est avant tout une méthode de gestion des migrants pauvres considérés comme « indésirables²⁹ » précisément car pauvres, une manière de contrôler ces populations en les soumettant à une pression policière permanente, à la menace de l'expulsion, de la dispersion, du relogement, de l'expulsion du pays enfin. Dans l'ouvrage qu'il co-signe avec trois autres, chercheurs et journalistes, Éric Fassin parle de technique d'« auto-expulsion³⁰ ». Celle-ci consiste à rendre la vie d'une population migrante donnée la plus difficile possible afin qu'elle parte d'elle-même. Proposée en 1994 par les conservateurs américains pour combattre l'installation de migrants latino-américains sur le territoire, cette mesure devait fermer l'accès aux hôpitaux et aux écoles publiques aux immigrés en situation irrégulière. Selon Éric Fassin, c'est cette même technique qui est officieusement mise en place vis-à-vis des habitants de la jungle de Calais ou des bidonvilles des grandes villes françaises, ce qui est la preuve d'une attitude inédite à la question de l'immigration et de la pauvreté, mais marque aussi le refus inconditionnel de voir se développer des bidonvilles, quartiers informels et non-planifiés. On en interrogera les raisons plus loin.

²⁹ Martin Olivera, *op. cit.*, p. 15

³⁰ Éric Fassin, « La “ question rom “ » in Éric Fassin, *et al.*, *Roms et riverains. Une politique municipale de la race*, Paris, La Fabrique, 2014, p. 41 sq.

Evidemment, l'installation sur de tels terrains peut représenter un réel danger. Mike Davis énumère les catastrophes : « les inondations chroniques de Manille et de Dhaka, les glissements de terrain à Rio, les explosions d'oléoducs de Mexico et de Cubatao (Brésil), la catastrophe de Bhopal en Inde, l'explosion de l'usine de munitions de Lagos et les coulées de boue meurtrières de Caracas, La Paz et Tegucigalpa.³¹ » Ces événements sont une tragique réalité. Les habitants sont également exposés au risque d'incendies, ou de contamination par l'eau en raison du manque d'eau potable et de toilettes : le raccordement à l'eau et à l'électricité est rare. Le ramassage des ordures est lui aussi ignoré, ce qui pose d'évidents problèmes de salubrité. La santé féminine et infantile est particulièrement exposée. Le désengagement de l'État pose également des problèmes de sécurité pour les habitants du bidonville. Mafias, cartels, propriétaires véreux imposent leur domination sur des populations fragilisées et appauvries. À rebours, on assiste également à un surinvestissement de l'État pour certains quartiers (dans les favelas du Brésil par exemple) : sous contrôle militaire ou policier, les habitants sont pris entre deux feux à la violence égale et contradictoire, l'une légale et l'autre non, dont ils seront, quoi qu'il arrive, les victimes. Enfin, c'est le destin quasi inévitable du bidonville d'être tôt ou tard rasé, et de voir ses habitants expulsés par les forces de police.

Car le danger le plus permanent et le plus universel qui pèse sur cette « planète bidonville » est celui de l'expulsion, qui menace à chaque instant de s'abattre sur les habitants, au nom de la propriété privée bafouée, bien sûr, mais aussi en celui de la sécurité, de l'hygiène, voire de la « dignité humaine³² ». Dans les pays prospères du Nord, aujourd'hui, les autorités jouent une pantomime grotesque où l'on expulse les habitants du bidonville pour leur propre bien — c'est l'un des nombreux pans d'une rhétorique visant à dissimuler une certaine réalité pour en promouvoir une autre, où le pouvoir libérateur ne recule pas devant l'usage de la force pour sauver une population qu'elle considère comme misérable, sale et sans aucune volonté, ou encore intrinsèquement violente et immorale — pour la remettre, dans l'immense majorité des cas, à la rue. Ailleurs, les bidonvilles sont ignorés, réprimés s'ils montrent des signes de mécontentement ou de volonté d'organisation politique (en Afrique du Sud par

³¹ Mike Davis, *op.cit.*, p. 25

³² cf. Etienne Balibar, « Indignité » in Sébastien Thiéry (coord.), *Considérant qu'il est plausible que de tels événements puissent à nouveau survenir. Sur l'art municipal de détruire un bidonville*, Post-Editions, 2014, p.43

exemple³³ ou en France dans les années 1960³⁴), « pacifiés » par des forces de police spéciale lorsque la violence causée par le trafic de drogue par exemple, prend des proportions trop importantes. C'est le cas des favelas au Brésil, dont l'armée et les dealers de drogues se disputent, nous l'avons dit, le contrôle. Ainsi, plutôt que d'aider les personnes à améliorer leurs conditions de vie en leur prodiguant les infrastructures nécessaires, les autorités préfèrent détruire, réprimer, expulser. Ce n'est évidemment pas une vérité absolue et des programmes d'urbanisation, de pérennisation de l'installation existent également, mais ils sont pour le moment encore exceptionnels, et souvent problématiques. Dans d'autres villes encore, la question des bidonvilles n'est même pas abordée. On posera que cela a trait à des raisons politiques profondes : le bidonville est une fracture, une faille, dans la représentation dominante du monde. Il est, malgré lui, une remise en question de l'hégémonie capitaliste : pas de propriété privée (du moins pas immobilière), peu de consommation, indépendance vis-à-vis de superstructures, qu'elles soient politiques, organisationnelles ou économiques. Bien entendu, aucun de ces critères n'est un choix délibéré, et ils sont surtout la conséquence même des politiques néolibérales globales.

On ne s'étonnera pas qu'outre les destructions et les expulsions, les bidonvilles fassent l'objet de représentations négatives véhiculées par les médias, les politiques. Celles-ci vont de pair avec cette organisation du monde, du visible, qui partage la ville, la vie, entre ce qui est acceptable et ce qui ne l'est pas. Évidemment, le bidonville en lui-même pose de graves questions sociales, éthiques et politiques. On ne saurait affirmer que des personnes vivant en masse dans le dénuement le plus extrême soit une bonne chose. Mais curieusement, ce n'est pas le fait d'être *contraint* de vivre dans une ville que l'on a construit soi-même qui est perçu comme inacceptable ; c'est de le faire, et de tenter par la même occasion de créer un espace commun malgré l'abandon par un système économique et/ou étatique. C'est donc plutôt sur les habitants eux-mêmes qu'on jette l'opprobre. Veules, sales, voleurs, prostitués, profiteurs ou paresseux, depuis la naissance des favelas³⁵ jusqu'à aujourd'hui, les représentations

³³ Richard Pithouse, « Thinking Resistance in the Shanty Town », in *Mute* vol.2, n°3, automne 2006. URL : www.metamute.org/editorial/articles/thinking-resistance-shanty-town (dernière consultation le 10/07/2014)

³⁴ À ce sujet on pourra consulter les documents d'archives sur les luttes politiques des années 1960 dans les bidonvilles français, rassemblés par le groupe Archives Getaway, URL : http://getaway.eu.org/IMG/pdf/liasse_5_bidonvilles_web1.pdf (dernière consultation le 11/07/2014)

³⁵ Paola Berenstein-Jacques recense la mauvaise presse qui leur est faite à partir des années 1920. Cf. « Chapitre 2 : représentations : la formation d'un nouveau paysage urbain » in Paola Berenstein-Jacques, *Les favelas, un enjeu culturel*, Paris, L'Harmattan, 2001

véhiculées sur les habitants des bidonvilles sont, dans l'immense majorité, négatives. C'est là aussi organisation du regard.

Les anciens habitants des bidonvilles de Nanterre dans les années 1960 interrogés par le sociologue Abdelmalek Sayad, évoquent unanimement leur sentiment de honte, leur volonté de dissimuler aux yeux des personnes extérieures leur lieu de vie, leur haine de soi, la honte naissant particulièrement de la présence de boue sur leurs chaussures, qui les marquait comme n'appartenant pas à la ville tout en essayant de la rejoindre, et qui provoquait sur le lieu de travail, à l'école, des moqueries. Leur appartenance au bidonville, infamante, est signifiée par la boue, la saleté, elle provoque le mépris. C'est un problème qui perdure encore aujourd'hui, l'ouvrage collectif *Roms et riverains* le signale³⁶. Cette présence permanente de la boue est la conséquence directe de l'absence de mobilier urbain : les ruelles non pavées sont des ruisseaux fangeux à l'année, et les témoignages recueillis par Abdelmalek Sayad révèlent que toute tentative de la part des habitants pour remédier à ce problème est contrée par la police³⁷.

La vie dans les bidonvilles, difficile d'emblée, est rendue impossible par le regard extérieur, par l'attitude des autorités. Mais c'est un problème circulaire, et il presque *naturel* que le bidonville ne soit pas accepté, malgré son statut de conséquence directe d'un système dominant : il en est le visage le plus évident et le plus repoussant. De ce capitalisme triomphant devenu système unique, quasi métaphysique, il est le corps décharné qui rappelle les conséquences de cette économie sur une part grandissante de la population. On ne s'étonnera pas que ce corps on le veuille masqué, caché, démantelé, disparu.

L'absence d'installations urbaines est un marqueur particulièrement visible du statut de non-ville ou d'infra-ville. Pourtant, les habitants s'organisent pour recréer une vie qui leur soit possible. Techniques et ruses sont utilisées pour pourvoir aux manques : on organise des rondes chargées de veiller à la sécurité des lieux (incendies ou attaques de la police), un système de taxis clandestins, une économie informelle émerge avec échoppes, cafés et services. Si de nombreux habitants des bidonvilles continuent à travailler dans le secteur « formel », dans les usines ou en ville (leur précarité est d'ailleurs un outil pour les employeurs, particulièrement les multinationales qui s'implantent dans les pays pauvres, rappelle Mike Davis), le secteur informel est aujourd'hui le mode

³⁶ Aurélie Windels, « " Riverains " et autres voisins », in Eric Fassin *et al.*, *Roms et riverains*, *op.cit.* 2014

³⁷cf. Abdelmalek Sayad, *op.cit.*, p.45 et 97

de vie (ou de survie) dominant dans la plupart des villes du Sud, créant le phénomène du « mystère des salaires », les personnes concernées ne gagnant pas assez pour subvenir à leurs besoins³⁸.

Si pour Mike Davis ce manque d'insertion dans l'économie dominante représente un problème dans la mesure où la pauvreté est inéluctable et reproduite de génération en génération, on pourra aussi y voir une ouverture des possibilités du côté de la sortie envisageable du système capitaliste, destructeur pour ces mêmes individus. Ne pas s'insérer dans l'économie dominante, réussir à créer une économie autogérée qui fonctionne sur la durée est plutôt encourageant, et ce « mystère des salaires » de même, car il tendrait à indiquer qu'une partie des ressources ont été obtenues en dehors d'un système d'échange marchand.

Ces conclusions ne sont évidemment pas extensibles à tous les bidonvilles du monde : ceux-ci restent un vivier de travailleurs vulnérables, de personnes en situation précaire sur lesquelles les mafias locales ont une emprise facile, où l'une des solutions pour s'en sortir est la collaboration avec des réseaux de trafiquants de drogues ou de prostitution. Mais de nombreux cas montrent une réalité autre, où les habitants des bidonvilles se révèlent force décisionnaire, et politique³⁹.

Très souvent, et c'est là un autre point commun entre eux, les bidonvilles forment des communautés soudées, fortes, solidaires. Les relations familiales ou amicales qui unissent les habitants rappellent celles qui se tissent dans les villages dont sont souvent originaires ces groupes — du moins dans les bidonvilles les plus modestes, ce n'est évidemment plus le cas dans ceux qui regroupent des centaines de milliers d'habitants. On a noté des ressemblances entre l'organisation urbaine traditionnelle des pays d'origine des habitants et l'organisation urbaine des bidonvilles. Néanmoins, le bidonville devient aussi le lieu d'élaboration d'une culture propre, centrée autour de la maison vue comme un combat, face aux intempéries mais aussi face à la ville et au mode de vie qu'elle impose. La culture du bidonville est une culture de résistance, de lutte, de survie. Elle se construit petit à petit, par fragment, par récupération, métissage, mélange, bricolage : tout comme les maisons qui peu à peu s'agrandissent, se consolident.

³⁸ Mike Davis, *op.cit.*, p. 36-38

³⁹ À propos des luttes politiques : pour les années 1960 en France voir plus haut le projet « Archives Getaway », pour le Brésil ou l'Afrique du Sud, par exemple, il suffira de consulter n'importe quel quotidien.

En effet, une cabane en bidonville est un travail permanent, fruit de la chance, de l'état des finances de la maisonnée, d'avaries diverses, de la solidarité. On construit dans un premier temps avec tout ce que l'on trouve : bidons, tôles, bien sûr mais aussi débris de bois, de plastique, de tissu. Puis, au fil de découvertes, d'achats, la baraque simple gagne une chambre, deux, se construit petit à petit en dur, et se dote même, dans les vieilles favelas du Brésil par exemple, d'étages.

C'est un processus sans fin, si le bidonville n'est pas détruit avant — dans quel cas il renaîtra sans doute quelques jours plus tard, pas très loin.

Le bidonville, de lieu d'exil, d'exclusion, va devenir un refuge, un abri à lui tout seul, brouillant les limites entre intérieur et extérieur. C'est un véritable espace de vie où l'existence s'organise tant bien que mal mais s'organise quand même, en dépit des difficultés, et bien souvent les tentatives de relogement institutionnel après expulsion et destruction sont un échec : parce que la communauté et les réseaux de relation ont été détruits, parce que les ex-bidonvillois ont du mal à s'approprier cet espace standardisé qui leur est imposé, finissant par le « bidonvilliser » eux-mêmes. C'est, selon Abdelmalek Sayad, ce qui est arrivé dans les cités françaises qui ont accueilli les populations qui vivaient auparavant dans les bidonvilles de la banlieue, contre lesquelles elles ont retourné leur colère face à l'injustice sociale qui leur était, une fois de plus, faite, et dont les émeutes de 2005 auront été la plus éclatante démonstration.

Pourtant, lorsqu'un bidonville dure, se maintient, se développe et s'épanouit — car c'est possible — on pourra y retrouver, parfois, ce qui a disparu dans la ville moderne : convivialité, partage, solidarité.

b. Quelle esthétique ?

Malgré tout, il peut sembler problématique de parler d'esthétique lorsqu'il s'agit de bidonvilles. Comment entrevoir dans ces conditions de vie difficiles une quelconque possibilité esthétique ? Comment concevoir que l'extrême pauvreté puisse être plaisante aux sens, à l'entendement ; que la vision d'un mode de vie subi puisse ravir un regardeur extérieur qui ne serait pas d'un monstrueux cynisme ?

On pourra d'abord arguer qu'aujourd'hui et de plus en plus, les baraques des favelas, par exemple, sont admirées de par le monde pour leurs couleurs vives et

leur emplacement souvent spectaculaire⁴⁰. Mais ce goût du pittoresque peut-il vraiment faire l'objet d'une esthétique fouillée ? L'étude de celui-ci, d'ailleurs, ne saurait aller au-delà d'un nombre d'exemples assez restreint, après quoi on buterait assez rapidement contre l'évident *manque* de pittoresque, précisément, de bon nombre de ces constructions.

En réalité, bien sûr, l'esthétique ne se limite plus guère à la seule étude du Beau. On se placera plutôt du côté d'une esthétique de la visibilité et de la dissimulation, on l'a vu ; mais aussi, plus simplement, de l'appréciation de l'œuvre. Car dans ces constructions de fortune, on verra bel et bien une œuvre, un art de faire — plutôt que le fruit unique d'une culture raffinée et élitiste, un « génie collectif », une architecture à part entière. Et l'architecture, on ne saurait le nier, peut faire l'objet d'un jugement, d'une investigation esthétique.

Reste à justifier ce terme d'architecture assigné à ce qui semble radicalement y échapper. Historiquement, le terme d'architecture est plutôt appliqué aux constructions splendides des puissants, aux riches demeures des possédants, aux sièges sociaux de banques ou d'entreprises. Même les tours, les barres s'inscrivent dans une volonté étatique ou privée : on est toujours dans une architecture spectaculaire de pouvoir. Plus largement, c'est un art de la maîtrise, de l'excellence, de la planification, de la sélection (des emplacements, des matériaux, des styles). On pourrait dire, à la suite de Paola Berenstein-Jacques qui elle-même cite librement Nelson Goodman, avant de réfuter une telle proposition, qu'il y a architecture lorsqu'il y a architecte(s).⁴¹

Or ni les cabanons que l'on observe dans les bidonvilles ni leurs bâtisseurs ne répondent à ces critères. Les cabanons sont des constructions de chaque jour, de chaque instant, réalisées par des personnes souvent sans aucune formation, sans projet global, sans ambition architecturale, sur des sites considérés comme impropres à la construction. Ils ne sont pas bâtis dans une perspective à long terme, les constructeurs qui sont aussi les habitants des lieux, ne cherchent pas à pérenniser ou à rentabiliser leur bien, mais simplement à survivre, et à augmenter, pour ainsi dire, leurs chances de survie en tentant de remédier aux problèmes de l'étanchéité ou de l'extension de leur espace vital, par exemple. De la part des constructeurs, il n'y a aucune perspective esthétique, aucune intention artistique ou décorative — du moins pas dans les premiers temps.

⁴⁰ Cf. Annexe, *Fig. 2*.

⁴¹ cf. Paola Berenstein-Jacques, *Esthétique des favelas*, *op. cit.* p. 18

Si ces modes de construction ne sont pas ceux de l'architecture « dominante » (traditionnelle ou contemporaine), ils n'en restent pas moins une manière de faire, une façon de construire, la mise en œuvre de l'intelligence et du libre-arbitre humain, et la mise en place de savoirs-faire transmissibles et partageables. Ces maisons qui s'assemblent, s'organisent, peuvent véritablement donner naissance à une proto-ville, à un début d'urbanisation tout à fait cohérent avec rues, ruelles, places, espaces privés, publics ou hybrides, magasins, ateliers et cafés. Si cette ébauche de ville ne ressemble pas exactement à celle que nous connaissons, elle partage avec elle tant de traits qu'il serait également problématique de lui refuser cette dénomination.

Et de même, refuser le statut d'architecture, au nom de l'absence de volonté architecturale ou sur la base de la différence d'avec les modes et les matériaux de construction plus reconnus, revient presque à refuser le statut d'humanité aux populations qui construisent ces lieux jour après jour et qui y vivent. On en revient à la dénégaration d'existence opposée à la réalité de ces infra-villes. Il y a donc nécessité à faire entrer l'esthétique dans le champ des bidonvilles, s'il n'y est pas déjà, comme marqueur d'existence, d'humanité.

En effet, comme l'affirme Tim Ingold, « les êtres humains [...] sont à l'origine de leurs propres modèles [de construction], qu'ils construisent consciemment à travers un processus de décision et de sélection intentionnelle d'idées⁴² », c'est-à-dire que même ce qui semble être né de la nécessité, comme les baraques de bidonville, sont en réalité une expression du libre-arbitre humain. Ainsi, la construction *architecturale* est la construction humaine par excellence — par opposition aux abris d'animaux qui sont le fruit de l'évolution. Comment alors s'arroger le droit de ne pas attribuer à ce type de construction le statut d'architecture ? Il faut comprendre ces constructions bricolées, où chaque élément constitutif de la maison ou presque a été détournée de sa fonction d'origine, comme de véritables productions architecturales, fruits de l'inventivité, de la capacité tout humaine à la cooptation (utiliser un objet à la place d'un autre, une pierre comme marteau par exemple⁴³).

Il y a architecture à partir du moment où il y a projet, c'est-à-dire projection dans le futur, image mentale de ce qui n'existe pas encore, de ce qui pourrait exister. Si les bâtisseurs et bâtisseuses de bidonvilles n'ont pas fait de modélisation urbanistique, de maquette ou de plan, il n'en reste pas moins que

⁴² Tim Ingold, *Marcher avec les dragons*, Zones Sensibles, 2013, p. 155

⁴³ *Ibid.*

leur installation, leurs constructions sont l'expression d'un projet collectif, d'un désir de construire — qui est, bien sûr, le pendant du *besoin*, besoin utilisé comme repoussoir au qualificatif esthétique. Mais n'avons-nous pas tous *besoin* de nous abriter ? Simplement, certains d'entre nous en ont plus facilement les moyens que d'autres. Pour Paola Berenstein-Jacques, d'ailleurs, « les pires conditions d'habitation peuvent toucher l'essence même de l'architecture⁴⁴ » : en négatif, en montrant ce qu'elle n'est pas, d'abord, mais aussi et surtout ce que, fondamentalement, elle est.

Non seulement refuser le statut d'architecture aux baraques des bidonvilles serait refuser de reconnaître un travail de création indéniable — sinon légitime ou légal — il serait aussi le refus de voir dans ces populations qualifiées parfois de surnuméraires, indésirables, trop pauvres pour intéresser qui que ce soit, l'évidente humanité, les renvoyant à une sorte d'animalité aveugle et nécessiteuse. Ainsi, que nous disent sur elles-mêmes ces micro-sociétés, ces micro-cultures qui ont créé ces lieux, que nous disent-elles, plus largement d'une culture, d'une société (au sens le plus global du terme) qui permet et oblige à l'apparition de tels lieux, les fait perdurer tout en les voilant, en refusant de les voir ou de les reconnaître ?

Dans ce contexte, le bidonville apparaît d'ailleurs de lui-même comme problème esthétique, au sens où précisément il révolte les sens. Les « riverains ⁴⁵ » évoquent toujours la saleté, l'odeur insoutenable qui règnent dans de tels endroits, la présence de rats, de déchets, de boue — effets dont les causes réelles se trouvent du côté de la volontaire (et illégale) inaction des autorités publiques. Nous serions bien en mal, dans nos belles villes modernes, de maintenir un semblant de propreté si les logements n'étaient soudainement plus équipés de toilettes, si l'eau courante venait à manquer, si le ramassage des ordures était abandonné. Et le fait est que Paris, par exemple, est décrit jusqu'au XVIII^e siècle par les voyageurs comme un cloaque insupportable, envahi par les déchets et les excréments⁴⁶. La faute de goût n'est pas tellement du côté des habitants des bidonvilles.

⁴⁴ Paola Berenstein-Jacques, *op. cit.*, p. 30

⁴⁵ Selon les auteurs de *Roms et riverains*, il s'agit de l'archétype du voisin mécontent de la proximité d'un bidonville, ou de toute personne ne tolérant pas sa présence, tel qu'il est relayé par les médias, notamment dans le cas des bidonvilles de Roms en France. Éric Fassin *et al.*, *Roms et riverains*, *op. cit.*

⁴⁶ Alain Corbin, *Le miasme et la jonquille*, Paris, Flammarion, 2008, p.44 *sq.*, p.92-93

Pourtant, récemment encore, le candidat Front National à la mairie du VI^e arrondissement de Paris ne s'est-il pas plaint du dommage à l'*orde esthétique* de son quartier que représentait les familles Roms vivant dans la rue⁴⁷ ? On passera sur le cynisme d'une telle déclaration pour la lire à la lumière plus large du problème de la visibilité (politique) que posent les bidonvilles. « La machine à voir qui préside à la partition du monde entre "eux" et "nous"⁴⁸ », comme l'appelle Sébastien Thiéry dans un essai à ce sujet, procède selon le traditionnel principe du « diviser pour mieux régner » qui a tant fait ses preuves. Diviser, partager le monde, le répartir en petites aires administrables.

Les bidonvilles, manifestement, sont du côté du « eux », de l'Autre, de l'indésirable, un côté où il ne fait pas bon s'aventurer. Car les habitants des bidonvilles, les bidonvilles eux-mêmes sont intrinsèquement sales, l'accumulation d'excréments et de déchets renvoie à la condition excrémentielle, animale, quasi-essentielle de qui y vit. Cette assimilation des habitants des bidonvilles à des déchets, des excréments, est soulignée dans les analyses des discours et témoignages négatifs (et le plus souvent extérieurs) sur les bidonvilles.

Il indique à la fois leur statut de déchets d'un système qui les a *rejetés* faute de pouvoir les *intégrer*, tout comme dans le processus digestif — ce qu'Éric Fassin qualifie de « politique scatologique⁴⁹ », mais il les qualifie surtout comme extérieurs à un ordre qui nomme, accepte, tait, rejette. Julia Peker, dans son ouvrage consacré au dégoût⁵⁰, explore cette mécanique, qui en nommant ce qui est dégoûtant, exclue de la réalité un pan de celle-ci, considérant comme ne pouvant en faire partie dans l'état (actuel — culturel, historique, social) des représentations. Dominique Laporte, qui consacre un ouvrage à *l'Histoire de la merde*⁵¹, associe privatisation du déchet et dégoût face à ceux des autres à la constitution d'un État fort (et capitaliste), qui s'érige comme rempart et comme absolution face à l'impureté de l'intime. Reléguer ainsi une population dans la région infâme de l'excrémentiel est donc une mesure d'exclusion du domaine de l'État, du domaine de l'acceptable.

⁴⁷ « Un candidat d'extrême droite évoque l'idée de "concentrer" des Roms dans des "camps" » in *Le Monde* du 03.03.2014

⁴⁸ Sébastien Thiéry, « Une contribution à l'art de faire riposte. L'ambassade du PEROU à Ris-Orangis » in Sébastien Thiéry (coord.) *Considérant qu'il est plausible que de tels événements puissent à nouveau survenir. Sur l'art municipal de détruire un bidonville*, Post-Éditions, 2014, p. 29

⁴⁹ Éric Fassin, «La "question rom"», in *Roms et riverains*, *op.cit.*, p. 67

⁵⁰ Julia Peker, *Cet obscur objet du dégoût*, Le Bord de l'eau éditions, 2010

⁵¹ Dominique Laporte, *Histoire de la merde, (Prologue)*, Paris, Christian Bourgois, 1978

Le réel est donc réparti entre ce qui fait monde et ce qui ne fait pas monde, ce qui fait exception, ce qui ne peut ni ne doit être accepté.

*L'immonde est littéralement ce qui ne fait pas monde [...] et le dégoût a manifestement pour fonction d'assurer que cette existence demeure aux marges de la parole, de la vision, et de manière générale de l'ensemble du champ perceptif de la conscience.*⁵²

Le dégoût, en montrant, dissimule. L'assimilation des habitants des bidonvilles aux excréments qui s'entassent autour d'eux les rejettent, eux aussi, hors du monde, de la visibilité : les rangeant dans la ténébreuse sphère du dégoût, on leur vole la possibilité de faire monde, de créer du sens autre que celui de leur répugnante condition.

Et ce rejet est bien plus que symbolique. Alain Corbin, dans *Le miasme et la jonquille* a montré comment la constitution d'une identité bourgeoise, au XVIIIe et surtout au XIXe siècles, passe par la distinction hygiénique et olfactive vis-à-vis des pauvres. Ceux-ci sont assimilés à des animaux : « S'il n'a pas d'odeur humaine, ce n'est donc pas par régression, mais parce qu'il n'a pas franchi le seuil de vitalité qui définit l'espèce⁵³ », pense-t-on du prolétaire qui ne montre aucune volonté à se départir des déchets et des excréments qui l'entourent. Cette distinction prend également une forme raciale : des Juifs, on écrit que leur saleté et leur puanteur est naturelle, qu'ils se complaisent dans leur propre crasse.⁵⁴ Comment ne pas dresser un parallèle avec les arguments quasi-raciaux que l'on entend aujourd'hui dans la bouche de politiques pressés d'expulser et de détruire, ou même au détour d'une rue, au café dans la bouche d'un quidam « décomplexé » ? On a le sentiment d'assister au refoulement collectif du scandale de l'existence des bidonvilles, que l'on remplace par le scandale de la bestialité de ses habitants. Les « riverains en colère » sont avant tout des personnes en déclassement social qui, en maniant la distinction scatologique vis-à-vis de leurs pairs moins fortunés, se voient assurés d'une position un peu plus élevée.⁵⁵ Mais il ne s'agit pas de faire porter la faute de l'avilissement symbolique des habitants des bidonvilles aux classes moyennes ou populaires : le rôle des politiques, comme catalyseur de ces ressentiments et, *in fine*, du système

⁵² *Ibid.*, p. 53

⁵³ Alain Corbin, *Le miasme et la jonquille*, Paris, Flammarion, 2008, p. 213

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ Aurélie Windels, « “ Riverains ” et autres voisins », in *Roms et Riverains*, *op.cit.*, p. 123

capitaliste comme responsable de la situation en son ensemble, sont les véritables fautifs.

La répartition de la saleté, de l'impureté, par les classes dominantes est le gage d'un ordre social verrouillé, comme le rappelle Julia Peker : « les enjeux de la domination sociale se dissimulent derrière une grande mission d'épuration hygiénique et morale⁵⁶ », ou encore Alain Corbin :

Souligner la fétidité des classes laborieuses, et donc mettre l'accent sur le risque d'infection que leur seule présence comporte, contribue à entretenir cette terreur justificatrice dans laquelle la bourgeoisie se complaît et qui endigue l'expression de son remords.⁵⁷

Ainsi s'établit l'infériorité apparemment irréfutable des populations vivant dans leur propre crasse. Si les municipalités les expulsent, si l'on détruit leurs logements (plutôt que de les aider à en construire de meilleurs par exemple), c'est, souligne Étienne Balibar dans un essai, pour sauver ces populations de leur propre *indignité*. Indignité à laquelle, pourtant, ils auront bien du mal à échapper, car souvent aucune solution de logement viable ne leur est proposée. Mais c'est aussi, précise l'auteur, par peur que ces bidonvilles, se pérennisant, finissent par permettre aux habitants d'acquérir une *visibilité*, une *légitimité*, une *représentation* que les municipalités seraient alors bien en mal, dans un pays démocratique, de leur refuser⁵⁸. C'est alors à un véritable exercice de brouillage que se livrent les autorités, publiant des arrêtés obscurcissants⁵⁹, multipliant les actions d'invisibilisation, détruisant les bidonvilles, enfin, parce qu'ils sont « anti-esthétiques⁶⁰ ».

Entre ordre symbolique des représentations et ordre politique de la visibilité, apporter et nourrir un discours esthétique sur les bidonvilles est à la fois une évidence et une nécessité.

Enfin, si l'on fait abstraction du nœud politique pour revenir à la forme architecturale elle-même, on se souviendra que la maison, la manière de vivre, le geste d'habiter est le reflet d'une culture, d'une représentation de soi, du monde, de la pensée. Benoît Goetz voit, dans le fait d'habiter même, un « geste

⁵⁶ Julia Peker, *op. cit.*, p. 86

⁵⁷ Alain Corbin, *op.cit.*, p. 210

⁵⁸ cf. Etienne Balibar, « Indignité » in *Considérant...*, *op.cit.*, p.51

⁵⁹ cf. *Considérant...*, *op.cit.*

⁶⁰ Paola Berenstein-Jacques, *Les favelas, un défi culturel*, *op.cit.*, p. 71

d'architecture⁶¹ », ajoutant plus loin : « La vie développe son expressivité dans la construction du territoire de la maison. En quoi, l'architecture est bien le premier des arts, et ceci en un sens fort éloigné de l'esthétique hégélienne !⁶² »

Chacun d'entre nous est donc un constructeur ou une bâtitrice, dans l'espace de la maison, l'espace de la quotidienneté, où est élaboré notre rapport au monde. Ceux et celles qui font sortir de terre leurs propres maisons, quartiers et villes le sont plus que les autres. L'architecture est, dans ses diverses expressions, le premier des arts en ce qu'il est sans doute le plus répandu, d'une infinité de manières différentes.

Ce seul fait mérite bien qu'on s'y penche, il sera comme l'amplification de ce qui nous concerne tous : la création de nos cosmologies personnelles par nos manières d'habiter, de construire notre espace. L'habiter est donc lui aussi objet d'esthétique.

On verra comment la conception, la construction, l'habitation sont imbriquées, contribuant à former une esthétique bien particulière, au croisement de l'art de faire et de l'art de vivre — bien loin des implications bourgeoises de ce dernier terme.

Si le « geste d'architecture », le geste d'habiter, est une manière de représenter le monde, de se représenter soi au monde, on n'oubliera pas l'opprobre jeté sur les habitants des bidonvilles, et l'impact négatif que celui-ci a sur leur représentation d'eux-mêmes, oscillant entre la haine de soi et la honte. Mais en se dépêtrant de cette image négative, peu à peu, les habitants de bidonvilles sont aussi capables de créer une véritable culture, qui dans plusieurs pays, est en voie de légitimation. Musique, danse, cinéma : au Brésil, en Inde ou en Afrique du Sud par exemple, les expressions populaires directement issues des bidonvilles circulent de plus en plus dans la culture dominante, leurs représentations également. Ces bidonvilles sont des lieux porteurs de sens, créateurs de sens. Ils disent quelque chose sur une société, un pays, l'état du monde. Ils nous appellent, nous interpellent, nous répondent.

De plus en plus, leur présence dans les arts savants (arts visuels, littérature et même architecture) légitime cette culture, la fait acceptable et acceptée. C'est-à-dire qu'un double processus se joue : d'une part l'émergence d'une culture propre, de l'autre la récupération et l'*esthétisation*, peut-être à des fins assez peu avouables, des produits culturels et de l'imagerie des bidonvilles, dans un

⁶¹ Benoît Goetz, *Théorie des maisons. L'habitation, la surprise*, Editions Verdier, 2011, p. 11

⁶² *Ibid.*, p. 21

contexte néolibéral global qui infuse toutes les strates et toutes les productions de la société. C'est en particulier à ce processus d'apparition du bidonville dans le domaine des arts savants que nous nous intéresserons.

On notera également, dans ce processus d'esthétisation et de diffusion d'une image positive des bidonvilles, l'émergence du *slum-tourism*⁶³, qui consiste, lorsqu'on se rend dans un pays (pauvre) à ne pas seulement visiter les grands monuments mais aussi les quartiers populaires, et plus encore les bidonvilles, censés représenter une facette peut-être plus colorée et authentique d'une ville souvent en plein développement économique, permettant ainsi de découvrir *toute* la réalité d'un pays. Le naïf arguera que si les bidonvilles sont culturellement pris en compte voire appréciés, cela constitue un pas en avant dans l'acceptation d'une identité culturelle propre. On n'osera qu'à peine souligner que l'on assiste ici à l'exploitation de la misère d'autrui, ou rappeler à quel point le tourisme présente de toute façon un miroir déformant à la réalité. D'autant plus que les bidonvilles ne profitent évidemment d'aucune retombée positive du développement de ce tourisme, car il ne crée pas d'échange (culturel ou marchand) avec les habitants, si ce n'est dans un cadre délimité et prédéfini. En effet, bien souvent les touristes sont amenées dans ces quartiers par un *tour-operator* et suivent un itinéraire bien précis dont l'activité principale se limite généralement à la visite d'une poignée de lieux typiques, à la prise de quelques photographies spectaculaires, parfois sans même descendre du bus. C'est que malgré tout, dans les représentations, ces lieux restent dangereux, et il est recommandé de les admirer de loin, ou en version sécurisée, comme dans ce complexe hôtelier très particulier récemment ouvert en Afrique du Sud⁶⁴, où les vacanciers peuvent faire la véritable expérience d'un *township* reconstitué avec tout le confort et l'hygiène moderne (chauffage au sol et wi-fi), pour 61€ par nuit, soit « la moitié, très exactement, du SMIC d'une femme de ménage noire dans une zone rurale d'Afrique du Sud.⁶⁵ »

⁶³ cf. le site internet <http://slumtourism.net>, consacré à l'étude de ce phénomène (dernière consultation le 11/07/2014)

⁶⁴ cf. <http://www.emoya.co.za/p23/accommodation/shanty-town-for-a-unique-accommodation-experience-in-bloemfontein.html> (dernière consultation le 11/07/2014), cf. Annexe, Fig. 3.

⁶⁵ Sabine Cessou, « Afrique du Sud, vacances de luxe au bidonville » sur <http://blogs.rue89.nouvelobs.com/rues-dafriques/2013/12/03/afrique-du-sud-vacances-de-luxe-au-bidonville-231829> (dernière consultation le 11/07/2014)

Au Brésil, c'est une autre ampleur que prend le phénomène avec d'une part l'urbanisation systématique et la patrimonialisation des favelas de Rio par la mairie dès 1994⁶⁶ sur laquelle nous reviendrons dans la troisième partie, d'autre part avec leur récente gentrification. Leurs emplacements spectaculaires, leurs prix bas et leur côté authentique, valent à ces quartiers d'être de plus en plus investis par la bourgeoisie branchée : fêtes et concerts au prix d'entrée inaccessible pour les habitants, ouverture d'hôtels et d'agences immobilières⁶⁷. Certaines stars s'y seraient même achetée une maison. S'il y a quelques années l'augmentation des prix de l'immobilier avait déjà obligé beaucoup de familles de classes moyennes à s'installer dans les favelas, faisant ainsi grimper les prix, forçant certains des habitants les plus pauvres à s'exiler dans de nouvelles bidonvilles plus excentrées et plus précaires, cette nouvelle bulle immobilière pourrait faire encore plus de dégâts en excluant définitivement les classes populaires du centre de Rio, des quartiers qu'elles ont construits. Ce processus s'est encore accéléré avec l'approche de la Coupe du Monde de football qui s'est tenue à l'été 2014 au Brésil. Favelas « pacifiées » par l'armée et autres forces spéciales de police, quartiers évacués, détruits, où s'organise pourtant une certaine résistance. On « nettoie », on « pacifie » les villes pour la tenue de cet événement censément populaire qu'est la Coupe du Monde. On a vu fin 2013 et début 2014, les protestations qu'ont suscitées de telles mesures : manifestations et affrontements avec la police. Pourtant, c'est sans surprise le pouvoir qui gagne, et les classes populaires sont repoussées toujours plus loin du centre des villes.

Malgré leur présence dans l'imaginaire commun, les représentations des bidonvilles restent empreintes d'une certaine méfiance vis-à-vis de ces lieux. On reconnaît qu'ils sont porteurs de sens, d'une démarche créatrice originale, mais ils demeurent l'image en négatif de la ville, une autre ville, une infra-ville, où, comme dans un rêve, tout est subtilement déformé : modes de construction, manières de vivre, tout cela est placé sous le signe de l'impermanence, de la ruse, du *bricolage*.

⁶⁶ cf. Paola Berenstein-Jacques, *Les favelas de Rio, un enjeu culturel*, op. cit., particulièrement la préface de Henri-Pierre Jeudy et l'introduction.

⁶⁷ cf. <http://www.franceinfo.fr/actu/favelas-chics-ou-la-gentrification-version-bresilienne-1338603-2014-03-03> (dernière consultation 11/07/2014)

c. Bricolage : une poïétique du coup de dès

Erigeant leurs maisons à partir de matériaux de récupération assemblés du mieux qu'ils le peuvent, de la manière la plus ingénieuse, on dira de ceux qui fabriquent leurs propres maisons dans les bidonvilles qu'ils *bricolent*. Et quel terme pourrait mieux s'appliquer à cette façon d'agencer les débris, les déchets, les rebuts d'une ville qui les rejettent, pour en faire un ensemble nouveau, cohérent ? Eux-mêmes sont repoussés par cette ville traditionnelle qui refuse de les accueillir, de ce rejet se crée une ville — et une vie — nouvelles, bricolées.

Le *bricolage* est le pilier central de cette esthétique architecturale, qui nous permettra d'offrir un ancrage théorique à notre essai d'ouverture de l'esthétique aux bidonvilles. Terme introduit par Claude Lévi-Strauss dans *La Pensée sauvage*, paru en 1962, il n'a pas cessé d'être réapproprié — et c'est une fortune à son image — par les sciences humaines et les arts.

Le bricolage est une poétique, une poïétique : un art de faire, une manière d'inventer, de créer. C'est, pour Lévi-Strauss, la « science du concret ».

Le bricolage, on en conviendra, est une activité plutôt répandue. Associé à une forme de dilettantisme, opposé à l'art qui sera plutôt le fait du spécialiste, que vient-il faire ici ?

Pour Claude Lévi-Strauss, le bricolage caractérise une manière de faire qui associe des éléments hétéroclites collectés, afin de créer un ensemble nouveau, souvent par des moyens détournés : on voit clairement le lien avec les baraques des bidonvilles, déjà souligné plus haut. Construits à partir de matériaux récoltés à travers la ville, glanés sur un temps plus ou moins long, leurs habitants-bâtisseurs sont plutôt des non-spécialistes.

Mais plus qu'un simple mode de construction, ce qui ne nous ferait pas dépasser de beaucoup notre premier niveau de lecture, le bricolage comme l'entend Lévi-Strauss préside aussi à une certaine manière de penser, de concevoir le monde, de l'organiser, qui procède selon les mêmes caractéristiques.

Cette pensée, c'est la pensée mythique, qui s'exprime

*à l'aide d'un répertoire dont la composition est hétéroclite et qui, bien qu'étendu, reste tout de même limité ; pourtant, il faut qu'elle s'en serve, quelle que soit la tâche qu'elle s'assigne, car elle n'a rien d'autre sous la main.*⁶⁸

L'auteur poursuit en soulignant les « résultats brillants et imprévus⁶⁹ » de ce mode de pensée et de construction, ainsi que son caractère *mythopoétique* : sa capacité à créer du mythe. Le fait de bricoler physiquement est d'ailleurs, lui aussi, un acte avant tout culturel : « le bricoleur s'adresse à une collection de résidus d'ouvrages humains, c'est-à-dire un sous-ensemble de la culture.⁷⁰ » Même en ce qu'il a véritablement de plus trivial, le bricolage est une prise de position intellectuelle — dans un sens certes modeste — comme positionnement face à ce qui a déjà été fait, face à ce que l'on réutilise, face à ce que l'on fait à son tour. Bricolage physique et intellectuel sont étroitement enlacés dans la conception que s'en fait Lévi-Strauss.

Le bricolage tel que nous pouvons le pratiquer au quotidien n'a donc rien d'anodin, tout en l'étant, paradoxalement, à l'extrême. Lévi-Strauss y voit l'origine d'une science « première », cette science du concret qui n'est autre qu'une volonté poétique de faire monde.

Tirant le bricolage de son statut d'activité du dimanche, il l'érige en modèle créateur. Si les constructions des bidonvilles sont bien les fruits du bricolage, voilà qui ajoute encore à leur légitimité à faire l'objet d'une investigation esthétique.

Tel que nous nous intéressons à lui ici, le bricolage est pratiquement une forme de ruse, de *métis* grecque : l'art de détourner les conditions adverses à son avantage, de faire usage du peu qui nous est offert pour obtenir sinon le plus, du moins le mieux. On la rapprochera de l'idée de braconnage culturel proposée par Michel de Certeau dans *L'invention du quotidien*, où l'auteur propose une relecture des pratiques culturelles contemporaines dans le sens d'une réappropriation, d'une subversion de la culture dominante (en la comparant, là aussi, à la *métis* antique).

Ainsi, rejetant l'aliénation qui semble leur être imposée, les « consommateurs » résistent, à leur manière souvent modeste, aux pratiques auxquelles ils semblent ne pouvoir échapper, parfois en en créant d'autres.

⁶⁸ Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 26

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*, p. 29

L'auteur note l'existence de la pratique dite de la « perruque » dans les usines, soit la récupération de déchets, de chutes de matériaux dont l'ouvrier se servira à des fins personnelles « pour le plaisir d'inventer des produits gratuits destinés seulement à signifier par son *œuvre* un savoir-faire propre et à répondre par une *dépense* à des solidarités ouvrières ou familiales.⁷¹ »

Mais ces pratiques ne se limitent pas à la fabrication d'objets matériels, elles se découvrent également dans les façons d'appréhender la culture dominante ou bourgeoise.

Ainsi, historiquement, le bricolage (dans son sens premier d'activité de loisir) est spécifiquement lié à l'histoire ouvrière et de son combat pour l'appropriation du temps libre ; il est aussi un rejet de la culture et de l'esthétique bourgeoise auquel il s'oppose frontalement⁷².

Activité subversive qui détourne la valeur marchande de l'objet, le bricolage, comme acte sourdement revendicatif se place d'ores et déjà dans la sphère de l'activité intellectuelle, de la prise de position idéologique, de la revendication d'une identité à travers la forme. L'essence même du bricolage est politique, en ce qu'il est un rejet du modèle bourgeois de la consommation, en ce qu'il naît des fragments et déchets de celui-ci. Nous y reviendrons plus loin.

Pourtant, et malgré son ancrage intellectuel, le bricolage, faut-il le rappeler, n'est pas un art. L'art, si l'on suit la plupart des penseurs, est le fait d'un spécialiste désintéressé. Bien souvent le bricolage, lui, naîtra d'une nécessité, *a fortiori* lorsqu'il s'agit d'un cabanon à habiter. Si l'artiste, l'architecte ou l'ingénieur, (exemple retenu par Lévi-Strauss), soumet les matériaux à une finalité projetée, le bricoleur lui, verra au contraire le résultat final de son travail soumis à ses matériaux, aux « moyens du bord⁷³ » dont il dispose. Ainsi, le résultat sera avant tout le fruit du hasard, une contingence constituée « de toutes les occasions qui se sont présentées de renouveler ou d'enrichir le stock, ou de l'entretenir avec les résidus de constructions et de destructions antérieures⁷⁴ », et dans le cas de la baraque de bidonville ce résultat est tout à fait provisoire, tant la construction en est infinie.

⁷¹ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 45

⁷² cf. Marielle Magliozzi, *Art brut, architectures marginales. Un art du bricolage*, Paris, L'Ecarlate/L'Harmattan, 2008, notamment p. 33, *sq.*

⁷³ Claude Lévi-Strauss, *op.cit.*, p. 27

⁷⁴ *Ibid.*

C'est-à-dire que préside à cette forme de fabrication (des choses, du monde) le hasard le plus complet. Le bricolage est une esthétique de l'accidentel, une poïétique « du coup de dès⁷⁵ ». Et à ce hasard, dans le cas des bidonvilles, il faudra ajouter comme conséquence directe le caractère éternellement inachevé des constructions. Toujours soumises aux nouvelles trouvailles, voire aux rentrées d'argent ou aux catastrophes, la maison est en constante évolution. Ainsi le bidonville lui-même n'est-il jamais fini, toujours « actif et vivant, c'est un espace en mouvement.⁷⁶ » L'édification des baraques, leur disposition dans l'espace, pour elles-mêmes et les unes par rapport aux autres, est empirique, elle non plus n'est pas planifiée, elle n'est le reflet que de la volonté, à un moment donné, des habitants-architectes.

Cette évolution perpétuelle, ce mouvement devient, pour Paola Berenstein-Jacques, une caractéristique de la manière de vivre, de penser, de bouger des *favelados* (habitants des favelas) qu'elle étudie : elle se reflète dans leur musique et leur danse, la samba, dans leur manière de se mouvoir à travers les rues labyrinthiques de la favela.

Car cet inachèvement, cette fragmentation double — par les matériaux comme par le statut toujours en devenir des constructions — contribue à créer un espace labyrinthique. « L'état labyrinthique suit la logique fragmentaire (l'idée du labyrinthe et la notion du fragment font inextricablement partie l'une de l'autre) [...].⁷⁷ »

Comme dans les cités médiévales à développement organique, les favelas — et sans aucun doute bien d'autres cités informelles assez étendues, se développant sans aucun plan ni projet global, deviennent de véritables labyrinthes. C'est la forme que prend cette absence de plan, cette absence de volonté unificatrice, c'est la fragmentation même qui modèlent cet espace entre-deux, qui oscille entre l'intérieur et l'extérieur, qui brouille les pistes : « c'est le fil d'Ariane qui tisse le labyrinthe, continuellement.⁷⁸ » C'est le mouvement perpétuel des constructions, des pensées qui fait surgir l'espace labyrinthique, qui donne forme

⁷⁵ Paola Berenstein-Jacques, *Esthétique des favelas*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 54

⁷⁶ *Ibid*, p. 20

⁷⁷ *Ibid.*, p. 138

⁷⁸ *Ibid*. p. 99

à cet espace qui paraît chaotique à qui s'y aventure, et dont pourtant « la grammaire est inscrite au sol.⁷⁹ »

Si les bidonvilles n'apparaissent pas sur les plans, c'est aussi parce qu'il serait impossible de reproduire leurs constantes et anarchiques modifications, leur croissance quasi-organique qui s'épanouit de l'intérieur ; parce qu'il serait impossible de dissocier clairement l'espace public de l'espace privé, en raison des systèmes de cours et de ruelles au statut incertain observés dans des bidonvilles un peu partout dans le monde, ce qui rendrait impossible l'établissement d'une carte qui ne soit pas individuelle. Le bidonville, nié par la ville, la nie à son tour, ignorant les règles qui président à la construction, à l'organisation de celle-ci, ignorant tout. Le bidonville comme espace du bricolage architectural est sa propre cosmogonie, en évolution constante.

Cette absence de planification est également celle de l'absence de division des tâches. Un bidonville est construit et pensé collectivement, par tous. Cette mise en commun des savoirs-faire peut également être interprété comme une remise en cause du capitalisme. En effet, l'accumulation du capital se base explicitement sur une division de plus en plus accrue des tâches, d'une spécialisation extrême, jusqu'à l'absurde. Les constructeurs de bidonvilles, eux, se voient obligés de diversifier savoirs et techniques, de les partager et les faire circuler, maîtrisant toutes les étapes de la production des constructions : de la conception aux finitions, chaque habitant est le maître absolu de sa maison. Par cette pratique du bricolage, les habitants des bidonvilles se réapproprient leurs conditions de vie, dictent leur propre vision du monde — dans une certaine mesure seulement bien sûr, car la pauvreté limite cette liberté. S'il existe également des cas où des architectes sont intervenus dans la planification ou l'édification de bidonvilles afin d'aider les habitants, le plus souvent, ce sont les habitants qui décident, par la fabrication même de leur quartier, quel en sera le visage.

Une fois réalisé, [l'objet bricolé], sera [...] inévitablement décalé par rapport à l'intention initiale (d'ailleurs simple schème), effet que les surréalistes ont nommé avec bonheur « hasard objectif ». Mais il y a plus : la poésie du bricolage lui vient aussi, et surtout, de ce qu'il ne se borne pas à accomplir ou exécuter ; il « parle », non seulement avec les choses, comme nous l'avons déjà montré, mais aussi au moyen des

⁷⁹ Abdelmalek Sayad, *op.cit.*, p. 105

*choses : racontant, par les choix qu'il opère entre des possibles limités, le caractère et la vie de son auteur.*⁸⁰

Le caractère indéterminé, indéterminable, interminé et interminable du bidonville bricolé fait partie de sa poétique. Il sera le fragment d'un tout, d'une vision du monde, d'une façon de le percevoir mais aussi de l'exprimer qui va de pair avec la création bricoleuse. Non seulement dans les productions artistiques, comme la danse ou la musique que nous avons cité plus haut, mais aussi dans de simples manières de faire, de parler, infusées par le bricolage et son modèle de pensée.

Si Michel de Certeau a comparé son concept de « braconnage » culturel au fait de créer une phrase propre à partir d'une syntaxe partagée, reconnue⁸¹, le bricolage de la pensée, de la parole, suivra la même logique. Abdelmalek Sayad note par exemple comment le langage propre aux habitants des bidonvilles de Nanterre est né d'une récupération. Pour parler des véhicules, eux-mêmes bricolés, qui les aidaient à transporter les bidons d'eau jusque chez eux, ils parlaient de « carrosses », de « chars », de « charrettes »⁸², réutilisant ainsi à leur profit les termes moqueurs utilisés par leurs voisins plus fortunés qui les voyaient passer ainsi harnachés.

Le braconnage, pour Michel de Certeau est la « métaphorisation de l'ordre dominant⁸³ » : le processus est évident dans ce dernier exemple, on est proche, tout proche de ce bricolage à la fois de la pensée et des choses que propose Lévi-Strauss, de sa diffusion dans une façon de vivre tout entière, de sa constitution, enfin, en poétique à part entière, aussi informelle et hasardeuse soit-elle. Le parallèle entre bricolage et langage est déjà dressé par Lévi-Strauss qui note que les matériaux utilisés par le bricoleur sont des « produits déjà ouverts : termes du langage, ou, dans le cas du bricolage, termes d'un système technologique⁸⁴ », précisant plus loin que ces produits « n'ont plus d'être propre, par rapport aux objets manufacturés qui parlaient un " discours " dont ils sont devenus les indéfinissables débris.⁸⁵ » Tout se joue entre la disqualification d'un terme ou d'un objet et sa relecture, sa réutilisation dans un contexte nouveau.

⁸⁰ Claude Lévi-Strauss, *op.cit.*, p. 32

⁸¹ Michel de Certeau, *op. cit.*, p. XXXVIII

⁸² Abdelmalek Sayad, *op.cit.* p. 51

⁸³ Michel de Certeau, *op.cit.*, p. 54

⁸⁴ Claude Lévi-Strauss, *op.cit.*, p. 49

⁸⁵ *Ibid.*

La poétique du bricolage à la structure labyrinthique, fragmentaire, constituée par le « micro-événement » qu'est l'imprévu, fait transparaître un peu « du caractère et de la vie de son auteur. » Elle est imprégnée d'une mythologie personnelle elle-même tributaire de cette pensée « mythopoétique » qu'est celle du bricolage. La poétique du bricolage est à la fois langagière, intellectuelle et matérielle. Elle marie un art de faire à une manière de penser. Mais elle a aussi, nous l'avons évoqué, des implications politiques.

Patricio del Real dans un article paru dans *Art Journal* sur l'intérêt que suscitent les bidonvilles dans le monde de l'art, écrit :

*Les constructions informelles (constituées d'une large gamme de pratiques de constructions variées et multiples) peuvent être vues comme une tactique de survie installée par ou dans le capitalisme global lui-même et l'effondrement de l'Etat social.*⁸⁶

Les habitations des bidonvilles ont donc un double statut, de produit du système capitaliste dans lequel nous vivons aujourd'hui, mais aussi de résistance à celui-ci, par ses moyens mêmes. Si le capitalisme détruit, fragmente, recycle (pour son profit maximal), les habitants des bidonvilles font de même, à leur échelle, dans une optique de la frugalité et non du bénéfice ou de la fructification. On rejoint le braconnage qu'évoque Michel de Certeau, et qui peut à la fois être lu comme résignation passive à un ordre supérieur duquel on s'accommode peu ou prou, ou résistance sourde à ce même ordre à travers les outils, culturels, théoriques ou même matériels, qu'il offre.

Ce bricolage des idées peut devenir idéologique : on assiste à des tentatives d'autogestion politique — bien que tout aussi souvent, ces expérimentations souffrent de la récupération politique d'élites (bricolage, là encore ?) ou de la mainmise d'organisation mafieuses ou néo-fascistes, comme le mouvement hindou d'extrême-droite Shiv Senna dont la base populaire se trouve parmi les habitants des immenses bidonvilles de Mumbai⁸⁷. L'organisation politique qui a le plus de succès, cependant, est celle qui vient de l'intérieur, souvent critique des autorités dont les habitants se sentent abandonnés voire honnis, et qui est

⁸⁶ Patricio del Real, « *Slums Do Stink : Artists, Bricolage, and Our Need for Doses of «Real Life»* in *Art Journal*, Vol. 67, no.1, Spring 2008, p. 85 (« *Informal constructions (which involve a range of diverse and multiple building practices) are then seen as a survival tactic installed by or within global capital itself and the collapse of the social state.* » (T.d.a.))

⁸⁷ cf. Richard Pithouse, « Thinking Resistance in the Shanty Town » in *Mute* vol 2, n° 3, automne 2006, « Naked Cities, Struggle in the Global Slums », URL : <http://www.metamute.org/editorial/articles/thinking-resistance-shanty-town> (dernière consultation le 10/07/2014)

constituée du patchwork des expériences et des idées de chacun, glanées çà et là, et assemblées en un modèle politique à petite échelle qui fonctionne, nonobstant les éventuelles ingérences extérieures du pouvoir.

Ainsi, c'est en politique aussi qu'il faut remettre en cause l'image de l'habitant de bidonville passif et docile, préoccupé uniquement de sa survie matérielle la plus élémentaire, image que perpétue par exemple l'ouvrage pourtant censément engagé à gauche de Mike Davis que nous avons cité en introduction. Celui-ci souscrit à l'image des « bidonvillois » en sous-prolétariat passif voire réactionnaire. C'est méconnaître une réalité plurielle et souvent conclusive en termes politiques : les habitants des bidonvilles s'organisent, se battent pour leurs droits, sont une véritable force créatrice, tant dans l'érection de leurs habitations que dans l'organisation politique de leurs quartiers. Slavoj Žižek pose même que l'explosion des bidonvilles à travers les pays émergents serait « l'événement géopolitique le plus crucial de notre temps.⁸⁸ » Dépourvus des services de l'État les plus élémentaires, généralement abandonnés par lui, coupés de leur modes de vie traditionnels et constitués, malgré eux ou non, en collectifs d'un certain nombre, les habitants des bidonvilles sont en quête de modes de vie en commun qui fonctionnent, d'une organisation politique qui réponde à leurs besoins, à leur situation. Devenus majoritaires, (en effet, ils représenteront peut-être bientôt le plus grand nombre des habitants urbains, habitants urbains ayant supplanté depuis peu, rappelons-le, les populations rurales dans la balance planétaire) ces nouvelles formes d'organisations politiques directes pourraient remettre en cause, elles aussi, les modèles dominants, voire même les révolutionner comme le suggère Žižek, qui voit dans ces cités nouvelles le foyer d'une insurrection à venir, comparant, avec des réserves, leurs habitants à la classe révolutionnaire prolétarienne dépeinte par Marx.

Entre bricolage et braconnage, les habitations spontanées des bidonvilles sont donc l'une des formes que prend cette pensée mythique, qui organise à sa façon le monde, en amassant, associant, en créant, voire en critiquant, car c'est une dimension moins évidente mais inhérente elle aussi à l'activité bricoleuse. L'architecture, la politique elles-mêmes deviennent des syntaxes à reconstituer entre les mains des « bidonvillois ».

⁸⁸ Slavoj Žižek, «Knee Deep», in *London Review of Books*, Vol.26, N.17, 02/09/2004, consultable sur <http://www.lrb.co.uk/v26/n17/slavoj-zizek/knee-deep> (dernière consultation 11/07/2014)

« Le bricolage procède donc d'une démarche intellectuelle, et, au même titre que la " pensée mythique ", il est étranger à un acte intuitif, qui répondrait à des besoins " primaires "⁸⁹ », pourrait-on conclure en citant Marielle Magliozi qui a consacré un ouvrage à l'étude des constructions d'art brut qui procèdent du même système de pensée. En les ancrant fermement dans une démarche créatrice et critique tout à fait assimilable, notamment, à de l'architecture ; en ayant établi les caractéristiques de celle-ci, où les architectes sont aussi les habitants et les constructeurs, il est désormais possible de tenter d'examiner l'écho que reçoit cette forme de création à l'esthétique particulière, à la fois dans les représentations dont elle est l'objet mais aussi celles qu'elle produit, tant dans les arts que dans l'architecture dominante elle-même, dont elle découpe l'image en négatif.

⁸⁹ Marielle Magliozi, *op. cit.*, p. 54

II. L'utopie bidonville

a. Un ville en devenir ?

Les réflexions précédentes ont pu contribuer à mettre au jour un certain nombre de similitudes, malgré une apparente et radicale dissemblance, entre la ville traditionnelle et le bidonville : le bidonville est une ville *quand même*. Si par de nombreux aspects il reste une réalité autre, avec ses propres codes et son propre développement, les parallèles avec la ville sont nombreux, et même parfois perçus comme une possibilité d'amélioration de cette dernière. Sans doute parce qu'il n'est pas considéré par le pouvoir comme un lieu à part entière, il a pu être investi du sens utopique en raison même de son indéfinition, de son *atopie*. L'utopie n'est nulle part, tout comme le bidonville. Le bidonville est autre, hétérotopes, ni ville, ni campagne ni public, ni privé, c'est un terrain à conquérir, à réinventer : on y plantera donc l'étendard de sa cause.

Dans le cadre d'une remise en question de l'état de fait urbain, avec ses injustices, sa solitude, son aliénation, artistes et architectes lui ont opposé, à partir des années 1950 et jusqu'à aujourd'hui, le bidonville perçu comme un espace de liberté, de solidarité. Le fait que les habitants soient autant impliqués à la fois dans la construction de leur espace et dans sa gestion, par exemple, est considéré par certaines analyses comme une possibilité de développement à petite échelle pour nos villes contemporaines en déficit de ce que d'aucuns nomment le « vivre-ensemble ». Cette absence de vie partagée en milieu urbain est vue comme un échec de l'urbanisation planificatrice moderne qui prend en charge un maximum d'aspects de la vie quotidienne, canalisant parfois à l'excès les habitants, leur laissant une marge de possibilité et d'initiative trop maigre, d'où découlerait un certain malaise urbain, un désinvestissement des citoyens.

Ainsi, le bidonville n'est pas seulement le rejeton — avec tous les sens que pourrait prendre ce mot — de la ville, c'est-à-dire qu'il n'est pas seulement la conséquence désastreuse des inégalités sociales qui s'y jouent. Il est aussi l'embryon d'une ville nouvelle, d'une organisation sociale autre, qui rappelle la fondation des premières villes évoquées en introduction :

[...] le bidonville annonce le village précaire, fondement de ce qui deviendra le village, puis le bourg. Ce qui paraît regrettable lors des démolitions dont

*les bidonvilles font l'objet, c'est le fait que tout un pan de l'histoire de l'Europe y semble oublié*⁹⁰

note l'architecte Cyrille Hanappe dans l'ouvrage collectif déjà évoqué, *Considérant qu'il est plausible que de tels événements puissent à nouveau survenir*. Cet ouvrage documente, par le biais notamment du commentaire extensif de l'arrêté d'expulsion qui en signa la fin, les initiatives prises par un collectif d'artistes, d'architectes et de chercheurs, le PEROU (Pôle d'Exploration des Ressources Urbaines), dans un bidonville installé sur la commune francilienne de Ris-Orangis, puis son expulsion et sa destruction. Cyril Hanappe poursuit plus loin : « Le bidonville porte en lui l'embryon de ce qui deviendra une ville — le voir détruit est toujours un crève-cœur.⁹¹ »

Serait-il possible d'envisager les habitats précaires comme des potentialités qu'il faut tenter de développer plutôt que comme des plaies urbaines à résorber ? Dans les pays du Sud, si l'on a d'abord détruit, expulsé, relogé dans des zones excentrées⁹², depuis une vingtaine d'années on tente d'urbaniser, d'humaniser ces quartiers — jusqu'à un certain degré, en tout cas, car la « mise au norme » sanitaire passe aussi souvent par la militarisation.

À l'inverse, on l'a évoqué, les autorités des pays du Nord persistent à adopter une attitude répressive et destructrice face aux bidonvilles situés sur leurs territoires. Celle-ci est complétée par une sorte de sourde fascination pour les bidonvilles de la part de la classe symbolique (artistes, architectes, universitaires), qui se joue elle aussi sur deux modes contradictoires, l'un dans la continuité des années 1960, l'autre issu du regain du libéralisme à partir des années 1980. La perception du bidonville, l'image qu'on en construit, sa visibilité et sa dissimulation se jouent selon des découpages temporels, géographiques, intellectuels, de classe voire de race. Le bidonville comme topos significatif est traversé de grands axes qui dessinent à chaque fois de nouveaux lieux, de nouvelles perspectives. La nébuleuse de significations et de représentations que

⁹⁰ Cyrille Hanappe, « Il faut évacuer Montcuq ! » in *Considérant qu'il est plausible que de tels événements puissent à nouveau survenir. Sur l'art municipal de détruire un bidonville*, textes réunis et présentés par Sébastien Thiery, Post-Editions, 2014, p. 171

⁹¹ *Ibid.*

⁹² Sur les approches mouvantes des autorités face aux favelas brésiliennes, voir Paolo Benetti, « De la favela au quartier », p. 55 sq., in Fabrice Lextrait et Jean-Paul Robert (coord.), *L'urgence permanente. Compte-rendu des Rencontres Internationales de Venise et Marseille. Juin-Octobre 2000*, Marseille, Éditions Galerie Navarra - Galerie Patrick Seguin, 2002

trace cette multiplicité de sens est extrêmement complexe. Pour en démêler l'écheveau, il faut opérer un choix.

Ainsi, on étudiera d'abord cette tendance qui voit dans le bidonville un symbole du changement social, parce que né dans les années 1950 avec la contestation de l'ordre dominant. Il perdure encore, diminué, aujourd'hui. On se penchera ensuite, dans une dernière grande partie, sur l'autre versant de cet intérêt de la part des artistes et des architectes, indiscutablement dominant aujourd'hui, qui recouvre et dissimule le premier, et qui voit dans les bidonvilles non pas une chance pour l'humanité mais une chance pour le développement économique, individuel dans une optique de normalisation des rapports socio-économiques. Quoi qu'il en soit, l'image des bidonvilles s'est indéniablement métamorphosée au cours des dernières décennies du XXe siècle, et l'attitude des autorités, elle aussi, commence à s'en ressentir.

Les politiques de destruction et de relogement ont universellement montré à quel point elles étaient mal adaptées, que ce soit à Paris, Rio ou Mumbai. Les habitants relogés, le plus souvent dans des HLM, se sentent mal à l'aise : implantés artificiellement dans un environnement architectural préconçu, standardisé, parfois même plus insalubre que celui d'où ils viennent. Pour Abdelmalek Sayad qui évoque ce problème, c'est encore une question de syntaxe — s'inscrivant dans la continuité de la grammaire de l'habiter que nous avons évoqué précédemment :

Avec le relogement, les familles de l'ancien bidonville découvrent l'appartement et la logique dont est investi son espace. Cet espace « structuré » ne peut être pleinement habité qu'à la condition que ses occupants parlent la même « langue » que lui. Faute de quoi, l'appartement n'est pas vraiment habité, mais « bidonvillisé ». Les nombreuses dégradations que l'on observe dans les parties communes des cités, et qui souvent sont l'œuvre des jeunes, sont les marques les plus visibles de cette « bidonvillisation », qui se présente comme le signe d'un refus d'adhérer à ce type d'habitat.⁹³

La nécessité de conformer l'habitat à la pensée, ou la colère de ne la voir pas y coïncider, provoque détresse et dégradations. Agnès Jeanjean, dans l'ouvrage

⁹³ Abdelmalek Sayad, *Un Nanterre algérien, terre de bidonvilles*, avec la collaboration d'Eliane Dupuy, Paris, Editions Autrement, 1995, p. 112

consacré à l'habitat temporaire qu'elle a co-dirigé avec Ingrid Sénépart⁹⁴, rappelle que Claude Lévi-Strauss, étudiant la structure des villages Bororo au Brésil, (structure traduisant et appuyant l'organisation sociale), écrit dans *Tristes Tropiques* :

*Le plus sûr moyen de convertir les Bororo consiste à leur faire abandonner leur village pour un autre où les maisons sont disposées en rangées parallèles. Désorientés par rapport aux points cardinaux, privés du plan qui fournit un argument à leur savoir, les indigènes perdent rapidement le sens des traditions, comme si leur système social et religieux ([...] indissociables) étaient trop compliqués pour se passer du schéma rendu patent sur le plan du village et dont leurs gestes quotidiens rafraîchissent perpétuellement les contours.*⁹⁵

Pour respecter une structure sociale et culturelle déjà constituée, il semble donc préférable de préserver la ville existante, de l'améliorer, de la rendre vivable, plutôt que de transporter ses habitants dans des bâtiments dans lesquels ils ne se reconnaissent pas, où l'aliénation sociale se voit augmentée par une aliénation accrue due au milieu de vie.

Car outre la difficulté à habiter un espace standardisé, qui ne correspond à aucune structure culturelle connue, les ex-« bidonvillois » se retrouvent également dans un univers social éclaté, dans lequel ils n'ont plus leurs repères, dans des cités souvent encore plus éloignées du centre-ville que ne l'était leur ancienne adresse, mais aussi et surtout où ils n'ont aucun contact. Les réseaux de connaissances, amicales ou professionnelles, se trouvent souvent détruits : implantés dans des quartiers où ils n'ont pas leurs marques sociales, aucune relation, aucun point d'accroche, la vie peut se révéler très pénible, particulièrement au point de vue professionnel pour des personnes souvent dépendantes d'une économie informelle basée sur la connivence et la proximité. Ce problème est lié à un autre, qui est celui de la cherté de tels logements, évidemment difficile à assumer pour des personnes en situation précaire, d'autant plus si elles se retrouvent complètement sans revenus.

Toutes ces raisons poussent souvent les habitants des bidonvilles non seulement à quitter les logements qu'on leur propose pour retourner en bidonville, mais aussi à refuser le relogement, qui coûte souvent par ailleurs très cher aux municipalités. Ces cités nouvelles sont souvent elles-mêmes détruites,

⁹⁴ Agnès Jeanjean et Ingrid Sénépart (dir.), *Habiter le temporaire. Habitations de fortune, mobiles et éphémères*, Techniques & Culture n°56, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1er semestre 2011

⁹⁵ Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Paris, Plon, 1955, p. 255

après quelques décennies, pour cause d'« insalubrité » voire d'« inhumanité ». Paola Berenstein-Jacques cite à ce propos l'exemple de la cité des 4000 en banlieue parisienne construite sur les ruines des bidonvilles des réfugiés de la guerre civile espagnole et censée améliorer leurs conditions de vie. On la détruisit en 1986, en invoquant précisément son inhumanité. L'auteur reprend ici à son compte la thèse du chercheur canadien Nicolas Reeves qui dit que les vingt ans que prend une cité HLM à devenir insalubre et invivable sont les vingt ans que prend un bidonville pour devenir un véritable quartier urbain.⁹⁶

L'urbanisation et l'officialisation des bidonvilles, est par ailleurs beaucoup moins coûteuse, et satisfait les habitants car ils peuvent rester dans le quartier qu'ils ont construit et pour lequel ils ont lutté. On a donc recours, de plus en plus souvent à l'auto-construction assistée par des architectes, à Rio ou à Mumbai (ce n'est jamais officiellement le cas en France, bien sûr). Plutôt que de les obliger à adopter un mode de vie standardisé imposé par l'État, on leur assure l'accès à l'eau et à l'électricité, à un minimum d'équipements urbains et on leur permet d'améliorer et d'agrandir leurs maisons, ce qui reste leur souci principal. Les architectes supervisent et conseillent, et la transmission de savoirs est dans le meilleur des cas réciproque. Le risque demeure évidemment, on l'a évoqué, de la confiscation d'un pouvoir local constitué par les habitants des bidonvilles, par une autorité centrale, étatique, représentée ici par l'architecte ou l'urbaniste, autorité centrale qui table sur la reconnaissance des habitants pour s'assurer adhésion politique et votes.

Mais cette évolution de la part des autorités, souvent appuyée par des associations locales menées par les habitants eux-mêmes, représente surtout, et c'est ce qui nous intéresse, un pas en avant — ou de côté — dans le domaine de l'architecture. En effet, cette initiative suppose que les architectes concernés abandonnent les règles et les techniques architecturales traditionnelles. Ils se confrontent à un espace entièrement conçu et construit par des non-architectes, dans lequel les notions d'espace et de temps ne sont pas les mêmes, notamment parce que le « projet architectural » n'existe pas. Paola Berenstein-Jacques a d'ailleurs noté que lors de l'urbanisation des favelas de Rio à partir de 1994, avec le programme Favela-Bairro, les architectes et urbanistes convoqués se sont d'abord trouvés extrêmement désorientés par des espaces non-rationnels, différents de tout ce dont ils avaient pu faire l'expérience jusque là. Plutôt qu'à la conception et à l'édification d'un projet architectural personnel, ces architectes

⁹⁶ Paola Berenstein-Jacques, *Les favelas de Rio, un enjeu culturel*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 22

ont dû œuvrer à l'amélioration de structures modestes déjà existantes en s'adaptant aux besoins, aux connaissances, aux techniques et aux matériaux sur place. Les habitants restent, autant que possible, les constructeurs de leurs maisons, des nouveaux équipements urbains, et ainsi de suite ; ce qui, au-delà de l'*empowerment* invoqué par les autorités, représente également une économie non négligeable pour celles-ci, qui n'ont donc pas à payer de main-d'œuvre.

Les architectes deviennent ainsi des facilitateurs de la construction plutôt que des concepteurs ou des maîtres d'œuvre. Le rôle des architectes dans la société est par là même remis en cause. Il prend une dimension nouvelle, appuyée et complétée par les très nombreuses initiatives des habitants eux-mêmes qui œuvrent à la réhabilitation et à la reconnaissance de leurs quartiers comme de véritables morceaux de ville, avec leur architecture propre et légitime.

L'essentiel est de montrer que les bidonvilles, tout informels qu'ils soient, portent en eux la potentialité d'un nouveau rapport, plus flexible, plus ouvert, à la ville. À travers ces nouvelles manières d'appréhender la construction d'habitations, l'organisation d'un quartier que les architectes et les autorités eux-mêmes commencent à reconnaître, on inaugure peut-être une nouvelle ère architecturale, plus modeste et plus attentive aux besoins et aux aspirations de ses habitants. Ce processus, dont nous questionnerons la forme contemporaine de manière plus critique dans la dernière partie de ce mémoire, est né dans les années 1950-1960, avec la remise en cause de l'architecture moderniste et de l'ordre établi.

b. Une architecture critique

L'engouement manifesté par l'architecture savante à l'égard de ses formes les moins spectaculaires est *relativement* récent. Nous soulignons le caractère relatif de la nouveauté de cet intérêt car en réalité (et ces architectes eux-mêmes le soulignent), pendant des millénaires, la construction s'est passée de spécialistes. Les techniques utilisant les matériaux locaux étaient transmises oralement, la construction de bâtiments était l'affaire de toute la communauté. C'est évidemment encore le cas dans les rares régions du monde où l'architecture vernaculaire traditionnelle est encore dominante, et aussi, bien sûr, dans les bidonvilles.

Que l'architecture savante daigne se pencher sur cette forme diminuée d'elle-même est en réalité tout à fait dans l'ordre des choses : c'est là que repose son origine, et selon certains architectes et théoriciens, son avenir.

Nous l'avons montré, les attitudes vis-à-vis des bidonvilles et des habitants changent petit à petit, sans doute avec la fréquence toujours plus élevée de ce mode d'habiter, dont on pourrait vraiment dire qu'il se démocratise ; mais aussi en raison de l'évolution contemporaine du rapport à la création, notamment architecturale, nourrie par un changement de regard amorcé dans les années 1950 par quelques architectes et intellectuels militants.

Si les historiens de l'architecture se sont pendant longtemps essentiellement occupés des grandes constructions du pouvoir, religieux ou séculaire, certains d'entre eux, à partir des années 1950 se sont intéressés aux demeures populaires comme expression d'une « architecture vernaculaire ». On notera une fois de plus, avec le choix du terme « vernaculaire », le parallèle établi entre l'architecture et le langage, qui sont présentés tous deux comme une expression de la pensée populaire (ou sauvage, si l'on suit Lévi-Strauss), où ils seront chacun une des nombreuses facettes d'une même pensée, d'une même culture, qui les structure tous deux.

C'est l'architecte Bernard Rudofsky qui a réellement popularisé cet intérêt pour l'architecture vernaculaire avec son exposition « *Architecture without architects* » (Architecture sans architectes), qui se tient au Museum of Modern Art de New York en 1964. À travers une large collection de photographies prises à travers le monde, y est présenté tout le génie de ces « non-architectes » qui ont su mettre en place des solutions architecturales originales dans des environnements géographiques, topographiques ou climatiques parfois extrêmes. Bernard Rudofsky souligne à quel point l'architecture occidentale contemporaine, elle, se délecte plutôt d'un « terrain vide et bien plan⁹⁷ », usant du bulldozer pour le créer s'il le faut — ce qu'il perçoit comme un manque de raffinement plutôt qu'une approche rationnelle de la construction.

Car au-delà de la célébration de l'ingéniosité et de l'inventivité populaire, cette exposition et le livre qui la complète se veulent une critique de l'architecture en son ensemble:

⁹⁷ Bernard Rudofsky, *Architectures sans architectes*, Editions du Chêne, Paris, 1977, non paginé

l'histoire de l'architecture qui nous a été relatée est faussée par un parti pris de classe : elle n'est guère qu'un Gotha des architectes qui élevèrent des monuments à la glorification du pouvoir ou de la fortune, une anthologie d'édifices construits pour et par les privilégiés [...], et jamais elle ne condescend à nous parler des maisons de gens de moindre importance.⁹⁸

Cette noblesse de l'architecture tant vantée, à propos de laquelle les historiens et les philosophes ont tant disserté est avant tout « l'architecture de la noblesse », qui « met l'accent [...] sur l'œuvre individuelle » plutôt que « l'entreprise communautaire.⁹⁹ » C'est cette dernière qui intéresse Rudofsky et à sa suite un certain nombre d'architectes qui ont à cœur de promouvoir une nouvelle approche de l'architecture qui soit moins individualiste, moins rationnelle, moins marquée par la classe, moins aliénante. Ce que l'on critique, ce n'est pas tant l'architecture savante dans son ensemble (quoique) que le tournant moderniste qu'elle a pris, mené par Le Corbusier et acté, en 1933, par la Charte d'Athènes qui officialise cette approche de l'architecture. Avec Le Corbusier et la Charte d'Athènes est inaugurée l'approche qui dominera pendant longtemps la conception urbanistique : une ville et un habitat fonctionnels, dont les moindres détails sont calculés scientifiquement, qui ignorent complètement les possibilités de développement organique de la ville.

Rapidement, des voix dissidentes s'élèvent contre cette approche froide, rationaliste à l'extrême : on pressent son caractère déshumanisant, parfois carrément invivable¹⁰⁰. On critique l'impossibilité de créer un espace de vie commun dans ces nouvelles cités qui deviennent bien souvent, on le sait, de simples dortoirs périphériques pour des travailleurs de la ville intramuros ; on critique la standardisation des logements, la relégation des ouvriers hors de la ville — un processus qui s'est amorcé, dès les XVIII^e et XIX^e siècles avec la généralisation de la planification rationnelle des villes, et dont l'aboutissement logique et déshumanisé est ces cités HLM qui apparaissent partout dans le monde.

Mais les premières critiques viennent de l'intérieure de l'institution elle-même. Le IX^e Congrès International d'Architecture Moderne (CIAM) qui s'est tenu en 1953 à Aix-en-Provence sur le thème « L'habitat pour le plus grand nombre » s'intéresse à ce propos, et entre autres, aux bidonvilles. Cette approche est confirmée par la TEAM X, qui prépare dès 1953, selon le mode de

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ Cf. II.a « Une ville en devenir ? »

fonctionnement du Congrès, la réunion de l'année suivante, et qui mène une critique radicale de la Charte d'Athènes et de Le Corbusier. Cette équipe de jeunes architectes initie l'étude de l'architecture vernaculaire et de l'autoconstruction qui fera surface, pour le grand public, dans l'exposition de Rudofsky une dizaine d'années plus tard.

La critique souterraine, elle, prend de l'ampleur pendant ce temps, et l'Internationale Situationniste, groupe d'avant-garde artistique, architecturale et politique, dont la branche néerlandaise (menée par Constant) est proche de la dissidente TEAM X, en sera l'une des figures majeures avec des textes incendiaires qui paraissent dans leur revue, *Internationale Situationniste*, où ils comparent l'architecture moderniste à une forme de torture, l'urbanisme à une technique policière et le tout à une confiscation par le pouvoir de la capacité au jeu et de la créativité de chacun¹⁰¹. Leurs propositions architecturales ressortent plutôt du domaine de l'utopie, et ne sont pas particulièrement centrées sur l'idée d'autoconstruction, bien que la créativité ludique y tienne une place centrale. On pourrait imaginer que la suite logique de ce type d'utopie urbanistique passerait également par l'autoconstruction. En effet, Constant imagine des villes fabuleuses toutes dédiées au jeu. On remarque néanmoins dans le n°6 de l'I.S. un article de Raoul Vaneigem où l'on retrouve la représentation des habitants des bidonvilles comme derniers bâtisseurs dans un contexte révolutionnaire, proche de celui que décrira une cinquantaine d'années plus tard Slavoj Žižek : « Avis aux bâtisseurs de ruines : aux urbanistes succéderont les derniers troglodytes de bidonvilles et de taudis. Ceux-là sauront construire. Les privilégiés des cités-dortoirs ne pourront que détruire.¹⁰² »

La réappropriation de la construction des espaces de vie apparaît comme un combat crucial dans les contre-cultures des années 1960, car comme le rappelle le situationniste Gilles Ivain, « L'architecture est le plus simple moyen d'*articuler* le temps et l'espace, de *moduler* la réalité, de faire rêver.¹⁰³ »

¹⁰¹ La lecture de Guy Debord, chef de file des situationnistes est plus matérialiste mais inaugure une longue tradition de critique de l'urbanisme : « *La société qui modèle tout son entourage a édifié sa technique spéciale pour travailler la base concrète de cet ensemble de tâches : son territoire même. L'urbanisme est cette prise de possession de l'environnement naturel et humain par le capitalisme qui, se développant logiquement en domination absolue, peut et doit maintenant refaire la totalité de l'espace comme son propre décor.* » (Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992, p.165)

¹⁰² Raoul Vaneigem, «Commentaire sur l'urbanisme», in *Internationale Situationniste* n°6, août 1961 in *Internationale Situationniste*, Paris, Arthème Fayard, 1997, p. 235

¹⁰³ Gilles Ivain, «Formulaire pour un urbanisme nouveau», in *Internationale Situationniste* n°1, juin 1958 in *Internationale Situationniste*, op. cit., p. 16

On en déduira que si l'architecture nous est confisquée, nous est également confisqué notre pouvoir d'articulation du temps et de l'espace, notre pouvoir de modulation de la réalité, notre pouvoir de rêver.

C'est pourquoi l'architecte et artiste autrichien Friedensreich Hundertwasser, dans un manifeste de juillet 1958 sobrement intitulé « Manifeste de la moisissure contre le rationalisme en architecture », appelle à l'autoconstruction généralisée. On se permettra de le citer *in extenso* :

Chacun doit pouvoir construire et tant que cette liberté de bâtir n'existe pas, on ne peut pas considérer l'architecture planifiée contemporaine comme un art. L'architecture subit dans nos pays la même censure que la peinture en Union Soviétique. Les constructions ne sont que de lamentables compromis réalisés par des gens à l'esprit linéaire avec mauvaise conscience !

Il ne faut absolument pas entraver le désir de bâtir qui est très fort ! Chaque individu doit pouvoir construire, doit construire, afin d'être véritablement responsable des quatre murs entre lesquels il habite. Nous devons accepter le risque d'effondrement que comporte ce mode un peu fou de construction et ne pas craindre les accidents mortels qu'il entraîne, ou peut entraîner. Les gens ne doivent plus s'installer chez eux comme des poules ou des lapins dans leurs poulaillers et leurs clapiers.¹⁰⁴

Et plus loin :

L'inhabitabilité matérielle des bidonvilles est préférable à l'inhabitabilité morale de l'architecture utile et fonctionnelle. Dans ces quartiers misérables, qu'on appelle des bidonvilles, l'homme ne peut sombrer que physiquement, alors que l'architecture planifiée qu'on prétend faite pour lui, le fait sombrer moralement. C'est donc le principe du bidonville, c'est-à-dire du foisonnement architectural sauvage, qu'il faut améliorer et prendre comme base de départ et non pas l'architecture fonctionnelle.¹⁰⁵

Dès 1958, donc, est amorcée l'idée que l'avenir de la ville, de l'architecture doit passer par l'autoconstruction, par l'adaptation et l'amélioration de ce modèle qui existe déjà dans les bidonvilles, modèle qui permet donc de s'épanouir moralement et, après amélioration, physiquement, ce qui ne pourra jamais être le cas de l'architecture moderniste inhumaine, considérée comme plus ou moins irrécupérable. Cette nouvelle direction prend chez Hundertwasser des airs de manifeste radical qui a sans doute plus la volonté subversive de choquer que de

¹⁰⁴ Friedensreich Hundertwasser, *Manifeste de la moisissure contre le rationalisme en architecture*, in Ulrich Conrads, *Programmes et manifestes de l'architecture du XXème siècle*, (trad. Hervé Denès et Elisabeth Fortunel), Paris, Les éditions de la Villette, 1991, p. 192

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 193

réellement initier un mouvement. Hundertwasser assure en 1958 que l'on ne peut parler d'architecture que « lorsque architecte, maçon et occupant ne font qu'une seule et même personne¹⁰⁶ », mais il continuera lui-même à officier en tant qu'architecte par la suite. Il a cependant largement contribué à remettre en cause l'architecture dominante. Pendant ce temps, cette idée progresse, et aux Etats-Unis notamment, on observe dans les années 1960 un mouvement qui pousse certains couples ou jeunes familles, liés à la contre-culture, à construire eux-mêmes leur maison, avec leurs propres connaissances et techniques, à l'aide de matériaux locaux¹⁰⁷. On s'interroge : « L'architecte n'apparaît que dans les sociétés aristocratiques. A-t-il encore sa place dans les sociétés qui se veulent démocratiques ?¹⁰⁸ »

La réappropriation de l'architecture par toutes et tous, le recours à l'autoconstruction est donc autant une question politique que de simple mode de vie. C'est tout un système de pensée, de langage, une architecture de la culture qui est remise en cause — et avec elle le système capitaliste tayloriste qui sépare et spécialise toutes les activités, toutes les aires de la vie. Contre un temps et un espace fracturé, segmenté, on cherche à reconstruire, à partir de tous ces petits tronçons, une existence unifiée : ici aussi, on bricole, on recompose à partir de fragments, cahin-caha.

Le bidonville comme canevas architectural et politique a été particulièrement exploité par l'architecte Yona Friedman, dans le cadre de ce qu'il a appelé une « architecture de survie », exposée dans son ouvrage-manifeste *L'architecture de survie*, publié pour la première fois en 1978, et situé dans la droite ligne des critiques de l'architecture moderniste au service du pouvoir amorcée par la TEAM X, dont il a d'ailleurs fait partie en 1953.

Entre la pénurie de ressources naturelles, dont on reconnaît à large échelle qu'elle est désormais inévitable, et l'accroissement des inégalités qui lui est liée, qui se traduit en fait par une explosion de la pauvreté, Yona Friedman suggère que nous nous dirigeons à plus ou moins court terme vers un « monde pauvre ». Cette possibilité est en effet de plus en plus plausible, à la fois en raison de l'explosion, comme nous l'avons vu, des populations vivant en bidonville dans les

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 194

¹⁰⁷ Voir à ce propos l'opuscule *Shelter*, Bolinas, Shelter Publications, 1973, qui propose une collection de techniques et de témoignages à ces nouveaux constructeurs à la recherche d'un autre équilibre hors des sentiers battus, loin de tout « sentimentalisme ».

¹⁰⁸ Michel Ragon, *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme moderne*, t. 2, Paris, Casterman, 1972, p. 385

pays pauvres, et de la nécessaire et drastique réduction de la consommation dans les pays riches, ce qui pourrait mener, on l'imagine, à un modèle de société bien différent de celui dont nous faisons l'expérience aujourd'hui, et qui appelle précisément à la surconsommation perpétuelle. Pour Friedman, « la pénurie est la mère de l'innovation sociale ou technique¹⁰⁹ », et la nouvelle ère qui se prépare sera l'occasion de transformer, en bien, nos modes de vie, en passant notamment par la réduction de la taille des groupes humains afin de permettre une organisation sociale juste (on songera bien sûr au passage à des groupes de grandes tailles comme fondement de l'inégalité au néolithique, comme nous l'avons rappelé dans l'introduction), et par l'autoconstruction de « bidonvillages », communautés de petite taille permettant l'autogestion directement inspirés des bidonvilles contemporains.

J'utilise le terme « bidonville » sans lui donner le sens péjoratif qui lui est souvent attaché (en français). Pour moi, le bidonville est une agglomération nouvelle, édifiée au fur et à mesure des nouveaux arrivages, par ceux qui viennent en ville dans l'espoir d'y trouver leurs moyens de survie ; ils construisent eux-mêmes leurs habitations, sans moyens, suivant leurs capacités, leur savoir-faire, leur ingéniosité, et aussi leurs goûts personnels.¹¹⁰

C'est ce vers quoi l'humanité devra tendre : les bidonvilles sont dès aujourd'hui les « ateliers de l'avenir¹¹¹ » dont nous devons nous inspirer si nous voulons survivre à la catastrophe inévitable qu'entraînera nos actuels modes de vies dispendieux à tous les égards. Ce changement ne viendra pas des architectes ou des dirigeants mais des habitants eux-mêmes qui auront su prendre en main leur existence.

Ainsi, argumente Friedman, il est nécessaire dès aujourd'hui de réformer l'opinion que nous avons des bidonvilles et de leurs habitants, nous devons tenter de nous approcher le plus possible de leurs modes de vie, en embrassant la frugalité, l'autoconstruction, l'autogestion, l'agriculture. Le passage au « bidonvillage » est un acte politique autant qu'architectural, qui nécessitera bien sûr que l'on se débarrasse des aspects les moins attrayants du bidonville comme le manque d'hygiène ou la violence. Mais on suppose que le caractère (plus ou moins) choisi de ce mode de vie, que la taille plus modeste des groupes

¹⁰⁹ Yona Friedman, *L'architecture de survie. Une philosophie de la pauvreté*, Paris, Editions de l'éclat, 2003, p. 15

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ *Ibid.*, p. 133

d'habitants, que la frugalité faite nécessité, enfin, initieront l'auto-régulation sociale de chaque bidonvillage : les liens plus proches tisseront une intimité solidaire qui devrait pouvoir gérer non seulement la possibilité de la violence mais aussi de la gestion des déchets.

Si les propositions de Yona Friedman ressortent évidemment du domaine de l'utopie, du retour à une sorte d'âge d'or post-industriel, sans parler de la romantisation douteuse de la vie en bidonville, elles sont d'une part l'expression légitime d'une inquiétude politique globale quant à l'avenir des modes de vie occidentaux, la recherche d'une alternative, mais aussi, plus profondément, une critique souterraine d'une certaine pensée occidentale, telle qu'elle s'exprime, notamment, dans sa conception de l'architecture. Yona Friedman est l'un de ces architectes contestataires qui remet en cause sa propre fonction dans le cadre d'une critique globale de la pensée et des modes de vie occidentaux, participant au courant architectural qui cherche et désire l'alternative, et tente de la faire advenir, ne serait-ce que symboliquement. L'un des moteurs de sa réflexion est donc la critique de cette architecture occidentale dominante, qui s'oppose directement à l'architecture de survie qu'il propose, en ce qu'elle ne recherche, elle, que la survie des architectes et non pas l'épanouissement de ses habitants. Elle n'est donc pas la garante d'une vie possible, uniquement le cadre verrouillé d'une existence dominée précisément par ces élites qui conçoivent les immeubles et emploient ses habitants. C'est donc plus largement, on l'a compris, une critique de la société de consommation, des institutions, de l'État centralisé et centralisateur qui finit par ne plus laisser de place à la liberté.

C'est aussi, tout simplement, une critique des normes et des valeurs occidentales traditionnelles qui ne savent toujours pas sortir de leurs gonds, qui ne sauraient trouver « beau » un bidonville car la beauté est évidemment du côté des palais et des églises.

Le bidonville est l'envers d'une société qui, malgré la liberté démocratique qu'elle prône, reste engoncée dans des principes esthétiques et moraux qui l'entravent. Le bidonville évoque une possibilité de changement, de révolution, d'*ailleurs* au cœur même de la ville, et il en devient, peu à peu le symbole — même s'il ne l'est pas absolument dans les faits, car il est tout autant traversé par les logiques sociales que le reste de la ville dont il veut faire partie. Yona Friedman, croit déceler lui aussi, dans son livre qui n'a pourtant rien d'un brûlot révolutionnaire, les graines de l'insurrection nichées dans les bidonvilles :

*Les gouvernements, et on peut les comprendre, sont gênés par l'existence des bidonvillages, pas seulement parce que ces bidonvillages leur donnent mauvaise conscience, ou encore par humanité ou par charité, mais surtout parce qu'ils ont peur : les guérillas de survie peuvent facilement se transformer en guérillas tout court.*¹¹²

Aujourd'hui, si les projets utopiques ont perdu de leur lustre, pour les raisons que nous verrons plus loin, certains architectes, intellectuels ou artistes, parfois rassemblés en collectifs tentent, toujours d'élaborer, à partir ou autour de ce que l'on nomme plutôt aujourd'hui l'« habitat précaire » de nouveaux rapports à la ville, de nouvelles manières de la penser, avec ses habitants eux-mêmes.

En France, des collectifs comme le PEROU ou l'Atelier Solidaire, des architectes comme Julien Beller, se situant plus ou moins dans la lignée de l'Internationale Situationniste et de sa réinvention de la ville, tentent de créer des ponts entre ville et infra-ville, en plaçant un accent particulier sur les bidonvilles, symboles spectaculaires de la condition urbaine précaire. Il s'agit d'initiatives qui tentent d'une part de remédier aux conditions de vie désastreuses, en aidant à la construction de cabanons plus solides, en posant des rampes contre la boue, des toilettes sèches et en aidant au nettoyage des ordures, d'autre part de créer des lieux de vie commune. Par exemple, le PEROU et son « Ambassade », conçue par les membres du collectif (il s'agissait donc d'un véritable travail architectural), et construite en 2013 au bidonville de Ris-Orangis¹¹³, qui eut la fonction de salle des fêtes, de classe, chapelle et salle de réunion et qui fut détruite au moment de l'expulsion. Plus récemment, ce même collectif d'artistes et d'architectes ont construit une Chapelle œcuménique dans le « village d'insertion » de Ris-Orangis, où on été relogées quelques familles après l'expulsion de leur bidonville, ainsi qu'une nouvelle « Ambassade » montée au bidonville de La Folie à Grigny, désormais expulsé lui aussi, où a également été organisé une sorte de festival de cinéma en plein air. Tous ces bâtiments, simples, rapidement montés et modulables sont dessinés par des architectes et des designers afin de convenir le mieux possible au lieu et à sa fonction.

Ces projets ont aussi à cœur d'organiser une nouvelle visibilité pour les habitants des bidonvilles, et tout en apportant leur aide pour rendre vivables des lieux difficiles, ils tentent d'aider les habitants à s'en sortir, notamment en les visibilisant, en les extrayant du statut de « bidonvillois » pour enfin les aider à

¹¹² *Ibid.*, p. 136

¹¹³ Cf. Annexe, Fig. 8.

« s'intégrer » — ce qui constitue une rupture notable avec les utopies architecturales ultérieures qui prônaient plutôt l'autoconstruction et la marginalité pour tous. Le problème des bidonvilles est pris, ici, dans l'autre sens, et on est revenu à la conception anté-1953, conception restée d'ailleurs majoritaire dans l'intervalle, du bidonville comme lieu à fuir, et *in fine*, à éradiquer.

c. Mode d'habiter, mode de créer

Les bidonvilles ont donc, à partir des années 1950, été de plus en plus perçus comme des lieux d'expérimentation sociale, politique et architecturale, notamment dans le cadre d'une critique de la société de consommation, du capitalisme ou du modernisme architectural (les trois étant évidemment liés) — ils sont donc passés du côté du dicible, du visible.

Mais ce regard reste inévitablement extérieur : plutôt occidental, plutôt bourgeois. C'est parce qu'il n'est nulle part — aux yeux des Occidentaux, du moins — qu'il peut être investi. Il ne correspond à rien de connu, il est une forme nouvelle, vierge, dont penseurs et créateurs occidentaux se saisissent pour la façonner à l'image qu'ils se font de la lutte contre les inégalités, de la quête d'une créativité authentique. C'est aussi parce que le bidonville fait partie de cette zone crépusculaire du monde, nichée du côté de l'interdit, de l'invisible, que les contestataires de l'ordre établi y ont projeté leurs révoltes esthétiques, politiques ou morales. Déjà Dickens, Hugo ou Zola ont fait de même des habitants de leurs bas-fonds contemporains, jouant des personnages et des lieux sordides comme d'éléments stylistiques à articuler à une thèse directrice. Si le propos et le contexte ont changé depuis le XIXe siècle, on n'est pas si éloigné de cette même recherche objectifiante de rédemption par la misère, qu'elle soit morale, politique ou esthétique.

Et les miséreux eux-mêmes, qu'en pensent-ils ? Les habitants des bidonvilles, on l'a vu, sont loués pour leur inventivité architecturale voire politique — mais c'est toujours une sorte d'admiration misérabiliste qui les confine dans leur rôle de sous-prolétariat passif et voué, quoiqu'il en soit, à une certaine pauvreté intellectuelle, qui irait de pair avec leur pauvreté matérielle ; et que le penseur occidental, sorte de démiurge, peut exploiter, sublimer. Rejetés dans le bidonville, on l'a vu, ces pauvres sont peu ou prou rejetés hors des

catégories constitutives de l'humanité. À quasi-ville, quasi-humains, à bidonville, personnes *bidons*. En forçant le trait, on pourrait dire de ces architectes occidentaux que leur extase face à l'ingéniosité de ce petit peuple laborieux ressemble à celui qu'on exprime devant un castor construisant sa hutte ou un chien savant.

Si cette comparaison est exagérée, on ne saurait se départir d'un malaise, de l'impression que cette fascination est teintée, malgré elle sans aucun doute, de post-colonialisme, y compris sur le sol national (on pensera aux bidonvilles des banlieues françaises des années 1960 à nos jours dont les habitants sont constitués qu'ils le veuillent ou non comme Autres absolus), qui fait de ces populations éternellement étrangères, les motifs instrumentaux d'une réflexion sur *soi*, sur *nos* modes d'habiter, d'exister. Si ces populations sont examinées par la classe intellectuelle occidentale, c'est toujours le reflet de cette dernière qui est renvoyé. Si elle se soucie de leur bien-être (architectural notamment), c'est du leur, en négatif, dont il est question. On ne parle évidemment pas ici des programmes d'urbanisation ou de réhabilitation des bidonvilles, mais plutôt du regard porté par les architectes occidentaux sur le bidonville comme élément architectural, comme possibilité urbaine, comme potentialité humaine, qui passe par cet intérêt premier pour l'autoconstruction.

Car si cet intérêt pour la forme bidonville a évidemment le mérite de permettre à ces populations de rentrer dans le champ du sensible, dans le règne humain, il a pour tort immense de confisquer la parole des premiers intéressés.

Face à cette objectivation, comment les habitants des bidonvilles luttent-ils ? Comment font-ils pour que leur voix propre soit entendue, et non celle, médiatisante, de cet architecte aux pieds nus, quand bien même leurs intentions seraient les meilleures ?

Cette lutte pour la reconnaissance culturelle est à bien des égards comparable à celle qui a été, et qui est toujours menée, par les colonisés et ex-colonisés dans les arts et la littérature, et c'est pourquoi nous la voyons inextricablement mêlée à celle-ci.

Les mouvements artistiques, essentiellement modernistes, dans les ex-pays colonisés ont dû passer — de manière spectaculaire dans les années 1960, avec la décolonisation, mais en réalité dès les années 1910-20 — par un combat non seulement pour faire reconnaître leurs voix propres en tant qu'artistes et créateurs mais aussi pour montrer comment les discours et les regards portés

sur eux de la part des artistes occidentaux les réduisaient au statut de « primitifs ». Des emprunts cubistes et surréalistes aux films ethnographiques de Jean Rouch, ce que l'on retient des colonisés (essentiellement africains, en l'occurrence), c'est leur caractère primitif, une sorte de force magique, pré-logique, mystérieuse. « Vous nous regardez comme si nous étions des insectes », reproche le cinéaste sénégalais Ousmane Sembène à Jean Rouch lors d'un entretien en 1965¹¹⁴. Les Africains ont des moyens techniques équivalents à ceux des Européens pour produire un discours sur leur réalité : c'est donc à eux de le faire à présent. Il est difficile pour le regard occidental de délaisser le prisme colonisateur par lequel il observe pays et personnes extra-occidentales, éternellement réduits à des Autres exotiques.

Afin de gagner légitimité, force et pouvoir, il est nécessaire pour ces expressions artistiques de s'affirmer en tant que discours issus d'individualités, en tant que discours légitimes sur soi, sur une perception du monde propre.

C'est pourquoi il est aussi important de placer la figure de l'artiste habitant les bidonvilles (ou le fréquentant régulièrement, à titre personnel) au centre de notre étude de l'esthétique de la ville informelle, de la constitution de sa visibilité. C'est là que nous pouvons évaluer l'importance que possède le mode de construction architectural, comme catégorie de pensée d'un système plus global, sur une manière de percevoir, de concevoir, de faire monde. Nous posons ainsi une équivalence entre les modes créatifs des constructeurs des bidonvilles et ceux qui parmi eux ou dans leur entourage proche créent des œuvres littéraires ou artistiques à ce contact. Cette voie nous a été ouverte par la lecture du roman de Patrick Chamoiseau, *Texaco*, qui retrace l'histoire d'un quartier informel de Fort-de-France (et qui a initié, à vrai dire, ce mémoire) et l'étude des œuvres de Hélio Oiticica, artiste brésilien et *favelado* d'adoption, par Paola Berenstein-Jacques dans son *Esthétique des favelas*.

La réflexion développée ici sera donc essentiellement centrée autour d'expressions brésiliennes et créoles. Ce parti pris ne doit pas être vu comme l'aveu d'une préférence personnelle ou d'une supposée supériorité artistique de ces productions, mais comme la restriction nécessaire d'un choix d'exemples qui ne se veut pas exhaustif, et qui plus est, est facilité par la relative abondance de textes documentant ces aires géographiques. Notre démarche, plus large, ne pourrait se permettre ici d'établir un catalogue des expressions artistiques issues

¹¹⁴ « A Historic Confrontation Between Jean Rouch and Ousmane Sembène in 1965. " You Look at Us as if We Were Insects ", Jean Rouch and Ousmane Sembène », texte présenté par Evelyn Nocodemus, in Elaine O'Brien et al., *Modern Art in Africa, Asia and Latin America. An Introduction to Global Modernisms*, Wiley-Blackwell, 2013, p. 94

ou proches des bidonvilles. De même que les bidonvilles, à travers le monde, sont inévitablement dépendants de contingences locales, de même les modes de création y sont divers, différents d'un lieu à un autre. Plutôt que d'inventorier les différences, nous avons choisi de faire état des liens qui existent entre eux, de leur état de visibilité ou de leur dissimulation. De la même manière, ces quelques paragraphes sont un pan de cette réflexion, qui montre comment les voix issues des bidonvilles sont non seulement liées aux modes de pensée et de création qui y ont lieu, mais aussi comment elles opèrent au sein d'un contexte plus large extrêmement ambivalent à l'égard de la représentation des quartiers informels.

Au Brésil, les premières favelas se sont implantées au cœur même des villes à partir de 1893-1894. Si leur reconnaissance par les autorités publiques a attendu 1994 et le lancement du projet d'urbanisation Favela-Bairro à Rio¹¹⁵, les artistes et les écrivains, eux, ont depuis longtemps identifié ces quartiers comme des centres de création artistique, en raison avant tout de l'explosion de la culture de la samba (musique et danse) et celle du Carnaval qui lui est directement reliée. Stefan Zweig ou Blaise Cendrars, en visite au Brésil, sont fascinés par les favelas et s'inquiètent de les voir disparaître un jour. Marcel Camus réalise en 1959 *Orfeu Negro*, une réactualisation du mythe d'Orphée se déroulant dans un bidonville. Mais c'est évidemment les artistes brésiliens eux-mêmes qui ont le plus contribué à cette reconnaissance. Dès les années 1920, quand s'amorce un mouvement moderniste qui cherche à établir une esthétique purement brésilienne, les favelas deviennent un motif artistique pour ce groupe de peintres et d'intellectuels qui se constitue autour des figures de Tarsila do Amaral, Di Calvacanti, Lasar Segall, Portinari ou Oswald de Andrade¹¹⁶. Le compositeur brésilien Villa-Lobos s'inspire de la musique populaire issue des quartiers populaires en la métissant à la tradition musicale occidentale.

Cette quête d'une esthétique nationale à la croisée de l'héritage occidental et brésilien est mise au jour notamment par Oswald de Andrade qui publie en 1928 son *Manifeste Anthropophage*, texte fondateur du modernisme brésilien. Il est à la fois une satire de l'ontologie universaliste occidentale et une remise en question brutale des normes héritées des colons portugais : de la propriété privée à la grammaire, l'artiste brésilien dévore tout pour recracher ce qui est

¹¹⁵ Paola Berenstein-Jacques, *Les favelas, un enjeu culturel*, op.cit., p. 11

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 72 sq.

nocif, ne gardant que ce que l'on peut digérer, ce qui est réutilisable¹¹⁷. L'anthropophagie qu'il prône, même si elle semble au cours du texte parfois dangereusement physique, est avant tout culturelle. La force de l'art brésilien anthropophage doit être cette capacité au cannibalisme, et cette révolte contre les instances civilisatrices qui tentent de l'apprivoiser prend la forme d'une ingestion culturelle : on se rapproche de la notion de braconnage portée par Michel de Certeau. Les formes culturelles que prend l'oppression sont avant tout seulement cela : des formes culturelles ; et en tant que telles elles peuvent faire l'objet de détournements. Les constructions des favelas, avec leur réutilisation de déchets, le détournement de leur fonction première, procèdent de la même manière. Ce sont les décombres de la société qui les a contraint à un tel mode de vie que s'approprient les *favelados* lorsqu'ils construisent leurs quartiers.

Le modèle culturel de la favela et sa traduction en termes artistiques est au centre du travail de Hélio Oiticica. Sa pratique artistique, d'abord plutôt orientée vers le modernisme européen de l'art concret ou de De Stijl, prend un tournant radical en 1963, au moment où il découvre le quartier Mangueira, grande favela de Rio. Il y fréquente notamment la célèbre école de samba, y apprend l'art de danser, de se costumer. Il y découvre un nouveau mode de vie, éloigné des conventions, du consumérisme : une autre forme de société,

*non-bourgeoise, beaucoup plus libre mais en même temps marginale et aussi beaucoup moins individualiste et plus anonyme ; et la découverte d'une autre architecture, une façon différente de construire, de nouveaux matériaux plus précaires, instables et éphémères.*¹¹⁸

La découverte de ce nouveau mode de vie coïncide avec l'amorce d'un nouveau pan de son travail d'artiste, et lui est inextricablement lié, à la fois dans l'attitude du créateur et dans ses œuvres elles-mêmes. Hélio Oiticica crée un art aux confluents de plusieurs cultures et identités qu'il métisse afin de créer une unité de sens originale : favelas, *pop culture* américaine, art contemporain occidental et art populaire brésilien. Son installation *Tropicalia* au Musée d'Art Moderne de Rio en 1967¹¹⁹ se réapproprie les représentations allogènes du Brésil, de ses quartiers populaires, de sa « tropicalité », les digérant et les associant, pour en changer le sens, aux expressions issues de l'intérieur.

¹¹⁷ Introduction de Mary K. Coffey & Roberto Tejada à Oswald de Andrade, « Cannibalist Manifesto », in Elaine O'Brien et al., *Modern Art in Africa, Asia and Latin America. op.cit.*, p. 414

¹¹⁸ Paola Berenstein-Jacques, *Esthétique des favelas*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 62

¹¹⁹ Cf. Annexe, Fig. 4 & 5.

L'installation *Tropicalia* est la modélisation labyrinthique d'une favela dans laquelle le spectateur se perd. Elle est en quelque sorte l'aboutissement le plus radical de ses *Pénétrables*, ces structures colorées qui s'articulent, où le visiteur retrouve des pigments, des coupures de journaux, du plastique, des poèmes. Ces installations utilisent des matériaux de récupération, jouent sur la notion d'extérieur/intérieur, et déjà, de labyrinthe. Mais d'autres œuvres sont un travail plus subtil sur le motif de la favela et de son mode de construction, sur les façons d'habiter qui s'y développent. Ce sont les *Parangolès*, capes de couleur conçues pour qu'on y danse¹²⁰, où « il s'est approprié la conception et les matériaux de construction des baraques, sans pour autant les copier formellement¹²¹ », comme l'écrit Paola Berenstein-Jacques, qui fait reposer l'axe central de son *Esthétique des favelas* sur le travail de Oiticica et de sa mise en valeur des formes, des couleurs, de la pensée de la favela.

Les façades des abris de favelas sont fragmentées formellement, mais l'intérieur des ces constructions précaires est unitaire. L'intérieur des abris est constitué, le plus souvent, d'une pièce unique, qui se divise le soir en petites cases à l'aide de rideaux en tissu ou en plastique (parfois même des rideaux de douche), pour garantir l'intimité des couples qui y dorment. Ce sont ces matériaux des rideaux internes, que nous allons retrouver dans les Parangolès [...]. Il reprend des fragments de tissus et de plastiques de l'intérieur des baraques pour faire des capes tout aussi fragmentées que les façades externes [...]. Oiticica réussit à faire fusionner l'intérieur et l'extérieur (espace privé/espace public) des abris en conservant leur souci principal, c'est-à-dire, l'idée même d'abriter.¹²²

On a vu à quel point la fusion des espaces extérieurs et intérieurs est importante dans la structure des favelas, et d'ailleurs, des bidonvilles dans leur ensemble¹²³. Paola Berenstein-Jacques fait se rejoindre la capacité d'*abriter* qu'a le vêtement, le tissu, faisant remonter l'origine des premières constructions architecturales au vêtement, à la tente. C'est également ce que suggère Tim Ingold : les modèles culturels des tentes de populations nomades turques et iraniennes sont les mêmes que celles des villages de sédentaires, tous deux affichent le même « modèle d'organisation sous-jacente », qui tend à montrer une filiation directe de l'un à l'autre¹²⁴.

¹²⁰ Cf. Annexe, Fig. 6 & 7.

¹²¹ *Ibid.*, p. 68

¹²² *Ibid.*, p. 69

¹²³ cf. Abdelmalek Sayed, *op.cit.*

¹²⁴ Tim Ingold, *op.cit.*, p. 165

De même que c'est le fait d'investir le vêtement qui le fait exister, que c'est le fait d'habiter un lieu qui constitue véritablement son architecture, de même, c'est le fait de revêtir le *Parangolé*, de danser avec qui le constitue en œuvre d'art qui fonctionne.

Les pièces d'Oiticica travaillent une pensée et une culture particulières, elles traitent de l'architecture fragmentaire des favelas, de leur structure labyrinthique, de l'indétermination des lieux publics ou privés et jusqu'à la manière même qu'y ont de se mouvoir les *favelados*, en lien direct avec le déhanchement de la samba. Ce déhanchement est né des rues escarpées bâties sur les mornes qui abritent ces quartiers, où l'on ne peut marcher en droite ligne, où il est une condition *sine qua non* du déplacement.

Le travail d'Oiticica est l'expression, elle-même bricolée, des bricolages culturels et matériels à l'œuvre dans les favelas, il se veut la traduction de son énergie dionysiaque, sa devise est « *Da adversidade vivemos* » (de l'adversité nous vivons) que l'artiste brode sur un drapeau ; sur un autre s'inscrit : « *Seja marginal, seja herói* » (sois marginal, sois un héros) — il célèbre l'individualité marginale qui peut se déployer dans les favelas, loin de conventions bourgeoises, et ses personnages hauts en couleurs. Dans le contexte du régime militaire extrêmement dur des années 1964-1985, il revendique pour se les approprier les caractères négatifs associés à la favela : criminalité, marginalité, etc. Il fait se matérialiser artistiquement l'adéquation qui a cours dans les favelas (et partout ailleurs sans doute) entre manière de construire, manière de vivre et volonté de rébellion.

Le même phénomène de revendication d'une identité culturelle propre se développe en Martinique autour des auteurs Jean Bernabé, Raphaël Confiant et Patrick Chamoiseau qui signent en 1993 un *Éloge de la créolité* qui définit, entre autres, les caractéristiques d'un art créole. Celui-ci se démarque du mouvement de la négritude porté par la génération précédente. Plutôt que la revendication d'une identité noire contre la « francité », la créolité se construit autour du métissage des cultures, des paroles, des traditions. L'axe central en est l'oralité « L'oralité créole, même contrariée dans son expression esthétique, recèle un système de contre-valeurs, une contre-culture ; elle porte témoignage du génie ordinaire appliqué à la résistance, dévoué à la survie.¹²⁵ ». On prend en compte les moindres expressions culturelles :

¹²⁵ Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Eloge de la Créolité*, Paris, Gallimard, 1993, p. 33-34

La littérature créole à laquelle nous travaillons pose comme principe qu'il n'existe rien dans notre monde qui soit petit, pauvre, inutile, vulgaire, inapte à enrichir un projet littéraire. Nous faisons corps avec notre monde. Nous voulons, en vraie créolité, y nommer chaque chose et dire qu'elle est belle. Voir la grandeur humaine des djobeurs. Saisir l'épaisseur de vie du Morne Pichevin. Comprendre les marchés aux légumes. Élucider le fonctionnement des conteurs. [...]. Prendre langue avec nos bourgs, nos villes.¹²⁶

Patrick Chamoiseau a dès 1992 mis en pratique cette pensée de la créolité en prenant comme sujet de l'un de ses romans le quartier de Texaco, bidonville de la banlieue de Fort-de-France dont il retrace l'histoire, de sa fondation à son inclusion dans la ville, en passant par le long combat pour sa légitimité. C'est *Texaco*, qui recevra le Prix Goncourt l'année de sa publication.

L'oralité est au centre de la narration : le narrateur-auteur recueille la parole de Marie-Sophie Laborieux. Celle-ci livre ses souvenirs mêlés à ceux de son propre père, esclave affranchi, dont elle est la dépositaire et qu'elle transmet au narrateur oralement et sous formes de notes consignées dans un carnet. À ce témoignage se mêle celui d'un urbaniste venu visiter Texaco pour tenter de trouver des solutions urbanistiques pour le quartier. D'abord rejeté et combattu, il sera ensuite accueilli comme le « messie ». L'enjeu de ce roman, du moins dans le domaine qui nous concerne, est double.

Il est d'abord une revendication de légitimité pour le bidonville. Pour les esclaves, les marrons, puis les affranchis dont l'auteur retrace l'histoire à partir du XIXe siècle, le chemin vers la ville représente le chemin vers la liberté. Quand la ville bourgeoise, coloniale, majoritairement blanche, rejette cette population — et une longue partie du roman retrace les essais infructueux de Marie-Sophie Laborieux, et avant elle de son père, pour tenter de se trouver une place dans cet « En-Ville » tant recherché — quand la vie rurale devient inenvisageable, elle n'a d'autre perspective que de s'établir dans les marges de la ville. Ce bidonville devient un lieu de vie, de combat, de lutte. Il représente une existence gagnée contre la ville, en dépit d'elle. Les habitants, pour la plupart, refusent le relogement dans les H.L.M. qui leur est proposé : Texaco, malgré ses dangers, malgré son insalubrité, est ce qu'ils ont gagné de haute lutte.

Ce quartier est ce que Patrick Chamoiseau, à la suite de l'urbaniste (et un temps maire de Fort-de-France) Serge Letchimy, appelle une « mangrove

¹²⁶ *Ibid.*, p. 39-40

urbaine ». La mangrove est un lieu qui n'appartient ni tout à fait à la mer, ni tout à fait à la terre, dont la faune et la flore sont amphibies, l'écosystème fragile et complexe. Son aspect est au premier abord répulsif, elle semble impénétrable, mais elle est en réalité pleine de vitalité¹²⁷. La mangrove urbaine, on l'aura compris, fonctionne sur le même principe, et avec son caractère métissé, mélangé, tant physiquement que culturellement, elle est le terrain privilégié de la créolité. Patrick Chamoiseau y voit donc un espace de mouvement, de jeu, à préserver à tout prix contre le centre-ville de plus en plus figé : c'est là que se développe la vie, la créativité créole, jusque dans les plus petites choses.

L'autre enjeu du roman concerne le langage. La conquête de l'En-Ville dans laquelle se lancent les personnages de *Texaco* est aussi une conquête du langage, une bataille qui s'engage entre leur langue et celle de békés, des blancs. L'identité créole se joue aussi dans son langage. La parole est « à la source de [la] difficile conquête du pays¹²⁸ » par ce « peuple qui dérouterait les dictionnaires¹²⁹ ». La lutte pour la reconnaissance de la langue, d'un langage propre, de la constitution d'une mémoire (qui ne soit pas seulement écrite mais aussi physique, incarnée par ces quartiers autoconstruits) fait partie du combat pour la reconnaissance du quartier, du territoire vécu, approprié. Ici aussi, encore, langage et construction s'entrelacent dans la mise en place et le maintien d'une pensée propre, d'un système qui réclame sa légitimité au sein d'un système plus large qui persiste à l'en exclure. La littérature de Chamoiseau est une illustration de cet art du bricolage, un plaidoyer pour l'art de l'assemblage, qui se traduit par la juxtaposition de registres, de sources, de voix, d'époques, de langues. C'est bien sûr le métissage de l'identité créole qui veut transparaître à travers cette construction mais aussi, sans doute, le mode de construction du quartier que dépeint le roman. Entre les deux, partie et totalité en quelque sorte, s'établit un dialogue : le fragment est à l'image du tout, les quartiers informels créoles se construisent sur le même mode que son langage, que sa culture.

C'est ce que l'on veut proposer ici : que ce mode de construction, cette *manière de faire*, comme l'appelleraient Certeau ou Rancière, sont constitutifs d'une certaine esthétique (d'un nouveau *régime* peut-être?) qui s'épanouit et se

¹²⁷ Alexandra de Cauna, *L'image des quartiers populaires dans le roman antillais*, Paris, Karthala, 2003, p. 19 sq

¹²⁸ Patrick Chamoiseau, *Texaco*, Paris, Gallimard, 1992, p. 78

¹²⁹ *Ibid.*, p. 100

déploie avec l'émergence massive, en termes culturels et numériques, des bidonvilles à l'échelle mondiale.

Qu'il questionne en tout cas le « partage du sensible » dont les « bidonvillois » sont doublement les victimes : repoussées hors du domaine du visible, du dicible, c'est-à-dire, si l'on suit Jacques Rancière, du politique et de l'esthétique, ces populations ont donc une existence artistique et politique sinon inexistante, du moins limitée.

Leur conquête passe par la médiation d'éléments à divers degrés d'extériorité : si les architectes ont pu étudier ou même vivre un moment dans les bidonvilles, ce sont les artistes l'ayant fréquenté qui le font surgir à la visibilité de la manière la plus convaincante. Peut-être parce qu'ils ont bien voulu explorer l'expérience vécue dans toute sa profondeur. Aujourd'hui, ce type d'initiative de « déblaiement » artistique, de mise au jour de ces vies cachées à de nombreux titres, essaime, nous l'avons vu précédemment, avec en France par exemple le collectif du PEROU. Celui-ci a notamment publié un livre en mars 2014 autour de l'arrêté d'expulsion et de la destruction du bidonville de Ris-Orangis en avril 2013 (il s'agit de l'ouvrage déjà mentionné, *Considérant qu'il est plausible que de tels événements puissent à nouveau survenir*). Il décortique et singe la pensée et le langage administratifs à travers différentes expérimentations textuelles et visuelles, oppose à la rigidité technocratique l'infinie possibilité du jeu artistique, à l'aveuglement des politiques la richesse de l'expérience vécue.

Mais il s'agit, une fois de plus, d'un « régime de visibilité » mis en place par des individus qui participent et maintiennent le partage dominant, d'une part du fait de leurs fonctions symboliques au sein de ce partage (artistes, architectes, philosophes, sociologues, designers), d'autre part parce que c'est eux qui détiennent et gardent la parole, sans la céder aux habitants du bidonville. Ainsi, l'ouvrage est avant tout un dialogue entre l'institution étatique, son texte, son langage, et les tenants d'un autre langage dominant. Il n'y a aucune brèche dans laquelle puisse véritablement s'insérer la parole, l'expérience, des habitants du bidonville.

Pourtant, les habitants des quartiers informels peuvent organiser eux-mêmes leur propre visibilité. En Haïti par exemple se tient depuis 2009 la Ghetto

Biennale¹³⁰, mise en place par les artistes du quartier de la Grand Rue de Port-au-Prince.

La Grand Rue, officiellement Boulevard Jean-Jacques Dessalines, était l'une des artères commerçantes principales de Port-au-Prince (le quartier a depuis été ravagé par le séisme du 12 janvier 2010), mais derrière s'étendent des quartiers informels assimilables au bidonville, dont la ville est aux deux-tiers composée — quartiers dans lesquels, incidemment, le nombre de morts et de blessés dus au séisme était plus bas que dans les quartiers aisés, où les bâtiments sont construits avec des matériaux plus lourds, causant plus de dégâts humains.¹³¹

La Ghetto Biennale est un moyen pour les artistes locaux, exclus du circuit traditionnel du marché de l'art qui est encore aujourd'hui, à l'immense majorité, dirigé par, vers et pour les Occidentaux, de promouvoir leur travail, de détourner à leur profit les codes et les pratiques des institutions. Des artistes internationaux sont également invités à exposer dans le quartier de la Grand Rue, tout comme dans une biennale traditionnelle, mais ils ne sont autorisés à montrer que des pièces réalisées sur place, avec des matériaux locaux. Il s'agit de confronter le travail, les méthodes, l'imaginaire d'artistes de pays riches à celui des artistes haïtiens constitués en « école » — au sens où l'on retrouve dans les travaux des artistes haïtiens exposés une forte unité thématique et formelle. L'œuvre de ces derniers se construit autour des notions de recyclage, de réutilisation, de métissage tant matériel (il s'agit souvent de récupération) que culturel : les œuvres font se frotter traditions et cultures haïtiennes, conceptions de l'œuvre et attitudes artistiques occidentales, méthodes oscillant entre art et artisanat. C'est tout autant l'affirmation d'une pratique artistique que celle d'une situation socio-économique, et du lien qui les unit l'une à l'autre. Les productions artistiques, leur monstration, sont marquées à la fois par une identité culturelle géographique (nationale, régionale) mais aussi par les conditions de vie et de création. Il s'agit le plus souvent de sculptures constituées d'une myriade d'éléments de récupération (métaux, jouets, ossements et autres matériaux organiques) organisés en un tout cohérent mais brinquebalant, rouillé, parfois effrayant. Il est superflu de souligner que cet art du bricolage mis en place par les artistes de Port-au-Prince répond à celui que déploient les constructeurs de quartiers informels, comment l'un et l'autre

¹³⁰ Cf. www.ghettobiennale.com (dernière consultation le 11/07/2014) et Annexe, *Fig. 9 & 10*.

¹³¹ Voir le blog du géographe Jean-Marie Théodat, <http://p71.hypotheses.org/port-au-prince-en-sept-lieux> (dernière consultation le 11/07/2014)

dialoguent, s'entremêlent. La promotion d'un art issu de ces quartiers appelle et permet la visibilité artistique, esthétique, politique de ces derniers. La possibilité d'un discours esthétique né en lui, de lui, ouvre l'opportunité d'une existence, d'une présence avérées, indéniables et non pas celle, minime, d'annexe à un ordre du réel organisé sans eux.

Cette initiative commence à connaître un assez franc succès et les artistes haïtiens de Grand Rue réussissent peu à peu à s'imposer sur la scène internationale qui leur était pourtant *a priori* sinon hostile du moins indifférente, à tel point que la Biennale de Venise, pourtant beaucoup critiquée pour son regard occidental ignorant les pays pauvres du Sud, a inclus en 2013 et pour la première fois un pavillon haïtien.

Ce nouvel état des choses pose évidemment la question des conditions d'accès à la visibilité que nous avons esquissé plus haut : est-il préférable de se métamorphoser pour se coller au contour du monde tel qu'il a été circonscrit par l'ordre dominant, au risque de maintenir et faire perdurer les logiques mêmes de l'exclusion ? Ou bien les artistes, les écrivains, les militants doivent-ils tenter de définir eux-mêmes le cadre de leur visibilité, de leur possible expression ? S'il est question d'affirmer une identité produite en partie par la pauvreté et la vie dans des conditions précaires — sans pour autant glorifier ni la pauvreté ni la précarité — comment concilier cette identité aux conditions de visibilité d'une instance dominante, que ce soit le marché de l'art, le monde littéraire ou la scène politique ?

S'agit-il d'affirmer une voix propre, une attitude créatrice, marquée par son environnement, conditionnée par son origine et sa destination, médiatisée par ses moyens propres, en vue de faire exister purement et simplement cette voix, cette identité, cet environnement dans le champ de la création ?

Ou cherche-t-on dans la promotion de thèmes, de trames ou même d'artistes issus du bidonville à panacher les lieux où peut se développer la création, telle que l'admet la conception dominante ; comme peut se développer sur un plateau quelconque et toujours changeant — accessoire, enfin — l'action fictive de la pièce de théâtre ? Est-on dans une simple démarche d'élargissement du champ d'intervention de la création (dans une conception de la création verticale) qui n'élargirait pas pour autant le champ de l'esthétique ? C'est-à-dire enfin, que l'inclusion du bidonville dans la zone de l'esthétique, comme simple instrument ou comme voix propre, est-elle en réalité une avancée, ou est-elle l'avalement de la culture dissidente par la culture dominante, une anthropophagie inverse à celle

que prônait Oswald de Andrade, qui ressemblera plutôt à la récupération par le spectacle de toute remise en cause de celui-ci que décrit Guy Debord¹³² ?

¹³² Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992, p.51 : « *Le spectacle, comme la société moderne, est à la fois uni et divisé. Comme elle, il édifie son unité sur le déchirement. Mais la contradiction, quand elle émerge dans le spectacle, est à son tour contredite par un renversement de son sens ; de sorte que la division montrée est unitaire, alors que l'unité montrée est divisée.* »

III. Un bidonville soluble dans le capitalisme

a. La transformation des représentations

À partir des années 1990, les représentations et identifications du bidonville dans les productions savantes se modifient. On passe du bidonville figuré comme un lieu de révolte contre l'ordre établi, comme perspective d'un avenir quasi millénariste de reconquête de ses propres conditions de vie, à une célébration plus modeste de l'inventivité des habitants, de leur capacité à se débrouiller, à vivre modestement de petits riens, à s'intégrer malgré tout dans un tissu social et économique dominant. C'est-à-dire que le bidonville continue à être perçu par ces productions artistiques ou intellectuelles comme un lieu positif, ou de positivité, mais pour des motifs profondément différents. On ne se situe plus dans la perspective révolutionnaire qui a imprégné l'avant-garde à partir des années 1950, mais plutôt dans une sorte de continuum de la précarité. La précarité de l'emploi dans les pays riches, symbolisée parfois par le mode de vie artistique, se mêle et répond à la précarité des modes de vie du « tiers-monde », la précarité des œuvres, du *modus operandi*, est la même que celle des habitants du bidonville. La critique sociale et politique devient un mode du discours dominant.

On identifiera plusieurs raisons à ce bouleversement. La première et la plus évidente est le passage, à la fin des années 1970 et au début des années 1980, à une économie néolibérale qui détricote peu à peu les acquis sociaux, se débarrassant tout autant de la sécurité de l'emploi que de l'État-providence et toute autre forme d'intervention de l'État. Celui-ci est peu à peu remplacé par l'entreprise privée comme garante de l'économie et vecteur de la vie sociale. La labilité de l'esprit d'entreprise ou de management, sa flexibilité, sa capacité à la réinvention permanente imprègnent toutes les sphères de la société, y compris les productions artistiques qui abandonnent progressivement les téléologies révolutionnaires de l'avant-garde contemporaine pour adopter un discours aussi consensuel qu'il est allégé des dogmes qui l'alourdissaient parfois auparavant. Le projet de société porté par l'intelligentsia n'est plus celui d'un horizon glorieux, mais, précisément, de la débrouillardise en situation adverse. Nous y reviendrons plus loin.

Cet intérêt *différent* pour les bidonvilles se traduit aussi par une explosion des représentations de celui-ci, ou de projets artistiques construits autour de cette notion. À partir de la deuxième moitié des années 1990, de plus en plus d'artistes choisissent de travailler dans et autour du bidonville, goût qui se traduit par la multiplication d'expositions majeures traitant de ce type de sujets. Outre les innombrables expositions personnelles d'artistes travaillant sur ces thèmes, nous avons recensé au moins cinq expositions dans des institutions majeures depuis le début des années 2000. La 50ème biennale de Venise, en 2003, où l'une des expositions, organisée par Carlos Basualdo et s'intitulant *The Structure of Survival* s'occupe précisément de ce type de problématique. Avant elle, le même Basualdo avait également organisé au Palais de Tokyo, en 2001, une exposition collective autour de thèmes similaires, *Da adversidade vivemos*, titre inspiré par la devise de Hélio Oiticica, et qui reprend précisément cette idée de survie et même de bonheur face à l'adversité. À la Neue Galerie de Graz s'est tenue en 2008 *Slums*, exposition agrémentée de conférences et d'interventions. L'année précédente, le New Museum de New York consacre une exposition à «l'objet du 21e siècle» (*Unmonumental : The Object of the 21st Century*) où apparaissent un certain nombre de pièces aux liens plus ou moins forts avec les constructions bricolées des bidonvilles, qui semblent si caractéristiques de l'époque. Lane Relyea écrit à propos des œuvres exposées :

*Un ensemble complètement bricolé, qui n'est que fragments et solutions temporaires, semble étonnamment bien adapté pour négocier les contraintes de l'entreprise et de la communication aujourd'hui. Ainsi, le monde de l'art romantise les politiques néolibérales actuelles en faisant de la capacité à improviser les identités et les relations [...], de la connectivité et de l'extension [...], les valeurs absolues. Peut-être que la sculpture bricolée est à ce point présente aujourd'hui parce que tout nous semble être des ready-made.*¹³³

On mentionnera enfin, pour y revenir plus loin, la Biennale d'architecture de Venise de 2000 qui inaugure cette tendance avec l'exposition du Pavillon Français : *L'urgence permanente*, dont la devise est, ironiquement, « Moins d'esthétique, plus d'éthique », et qui se centre quasi exclusivement sur les bidonvilles et autres habitats précaires autour du monde.

¹³³ Lane Relyea, « Debris and Immobility » in *Art Journal*, Vol. 67, no.1, Printemps 2008, p.7 : « An outfit that is entirely makeshift, that is nothing but fragments and temporary solutions, is surprisingly well suited to negotiate today's entrepreneurial and communicational mandates. The art world thus romanticizes current neoliberal policy by placing supreme value on the ability to improvise identities and relationships, to [...] connect and extend [...]. Perhaps such bricolage sculpture is ubiquitous today because everything appears to us as readymades. » (T.d.a)

Si l'entrée dans une ère néolibérale est la raison structurelle qui sous-tend l'ensemble de ces modifications, elles sont aussi nourries et amplifiées par des changements de postures et d'idéologies à l'échelle globale, eux aussi conditionnés par le glissement de l'économie. En premier lieu, on ne peut que souligner, avec l'accroissement de l'instabilité et de la précarité économique partout dans le monde, qu'est encore venue augmenter la crise financière de 2008-2009, le recours de plus en plus fréquent à des solutions de fortune à des niveaux individuels. Ces pratiques se diffusent et nourrissent l'imaginaire artistique. Carlos Basualdo évoque dans sa contribution au catalogue de la 50e Biennale de Venise les crises brésiliennes et mexicaines au milieu et à la fin des années 1990, et la crise de la dette en Argentine en 2001. Ces événements ont marqué les pratiques des artistes latino-américains dès les années 1990, dessinant un paysage fait de discours et de gestes nouveaux en réponse à la pauvreté grandissante.

Mais il est également très important d'évoquer l'un des pans majeurs de l'idéologie néolibérale comme système de pensée total, qui est la récupération, l'ingestion de toute parole critique pour son propre profit, diffusant la violence de toute attaque en la reprenant à son compte, pour la déchaîner par la suite sur toute autre forme de contestation.

Le politologue sud-africain Richard Pithouse, dans un article concernant la résistance politique dans les bidonvilles sud-africains, évoque la récupération par la théorie militaire de la guerre urbaine d'éléments de pensée de l'avant-garde de gauche des années 1960-70¹³⁴, un sujet qui depuis a été traité par Eyal Weizman, dans son ouvrage *A travers les murs*¹³⁵. Il y développe l'analyse des nouvelles techniques mises en place par l'armée israélienne qui s'inspirent directement des théories de la déterritorialisation, des espaces lisses et striés¹³⁶ proposées par Deleuze et Guattari, pour investir militairement les villes palestiniennes en ne s'embarrassant plus de murs, de rues, de portes ou de fenêtres. L'espace urbain est à traverser tout simplement, il n'est plus conçu comme un ensemble structuré par les rues et les immeubles, alternant public et privé, mais comme un continuum presque abstrait à parcourir selon l'axe choisi

¹³⁴ Richard Pithouse, «Thinking Resistance in the Shanty Town», in *Mute* vol 2, no 3 "Naked Cities, Struggle in the Global Slums" sur <http://www.metamute.org/editorial/magazine/mute-vol-2-no.-3---naked-cities-struggle-global-slums>

¹³⁵ Eyal Weizman, *À travers les murs*, Paris, La Fabrique, 2008

¹³⁶ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Éditions de Minuit, 1980

et non celui imposé par les délimitations matérielles. Un tel exemple révèle le mécanisme de la récupération par un pouvoir devenu de plus en plus diffus (pour suivre une théorie développée par Deleuze lui-même dans son court texte *Post-scriptum sur les sociétés de contrôle*¹³⁷), de pensées contestataires visant précisément à le défaire. Tout *Mille plateaux*, dont ce nouvel art de la guerre s'inspire, était tourné vers la déconstruction théorique des pouvoirs, notamment étatiques — les forces militaires en étant l'une des expressions les plus violentes. Si Deleuze et Guattari évoquent des « machines de guerre nomades », ce sont des appareils lancés contre la rigidité de la structure étatique. En adoptant la souplesse et la fluidité de leurs adversaires, les nouveaux pouvoirs sont évidemment vainqueurs : ils ont à présent la puissance intellectuelle autant que matérielle pour défaire toute contestation, précisément en adoptant son caractère protéiforme. Sous l'influence de la récupération par le pouvoir de ce type de théories, la pensée de la ville elle-même est modifiée, on l'a vu, sur un plan militaire, mais aussi d'un point de vue politique, urbanistique et architectural. Elle est de moins en moins conçue comme un ensemble immobilier structuré mais plutôt comme une entité fluctuante, en mouvement perpétuel. C'est-à-dire que l'idée de régulation des flux (de personnes, de la marchandise), au centre des préoccupations urbanistiques depuis les balbutiements de cette discipline au XIXe siècle passe au premier plan, sans doute sous l'influence de l'idéologie néolibérale qui repose elle-même sur la lubrification des flux financiers, l'accélération et la liberté des mouvements.

De la même manière, dans les années 1980, l'attitude vis-à-vis des bidonvilles change brusquement et profondément. Perçus jusqu'alors par le pouvoir comme des viviers d'insurrections possibles, comme des « machines de guerre nomades » défiant tout confinement, toute planification et toute autorité, ou encore comme des utopies — à la fois des non-lieux, car non-reconnus par les autorités, et par là même des espaces de rêves et de possibilité : c'est-à-dire, enfin, comme des zones de danger qu'il faut détruire sans relâche ; les bidonvilles passent soudainement du bon côté du monde. Peut-être en raison des mutations dans la conception de la ville elle-même : on est passé de la ville comme bâti fixe, stable, à nébuleuse mouvante et ouverte, à laquelle le bidonville, avec son instabilité structurelle, correspond désormais mieux. En tout cas, à ce moment-là, on ne le considère plus avec autant d'inquiétude. On parle

¹³⁷ Gilles Deleuze, « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle » in *L'Autre Journal*, n°1, mai 1990 sur http://infokiosques.net/imprimersans2.php3?id_article=214 (dernière consultation le 10/07/2014)

désormais de villes informelles, et par la grâce du nom, les bidonvilles ne sont plus considérés comme « des menaces à l'encontre des colons blancs, de l'État et du capital » mais plutôt comme des « opportunités d'entrepreneuriat populaire¹³⁸ »

La Banque Mondiale, les ONG mandatées par le pouvoir travaillent à ajuster le bidonville et ses habitants au capital. L'État, impuissant à canaliser les masses miséreuses, est remplacé par l'entreprise comme pensée diffuse, qui, elle, y reconnaît la possibilité d'accroître son ascendant, de fédérer davantage, de verrouiller toute forme de contestation. Car ces populations, fragiles, flexibles, mouvantes, précaires, si elles sont exclues de toute possibilité d'ascension, que l'État est manifestement incapable de leur offrir, sont une poudrière perpétuellement au bord de l'explosion, de l'embrasement. En revanche, si on parvient à diffuser dans ces milieux la croyance que les individus peuvent « s'en sortir » avec des micro-entreprises, on neutralise la situation, pendant que les riches gèrent encore les multinationales qui continueront de toute façon à façonner le monde, comme le fait remarquer Richard Pithouse¹³⁹.

Ainsi dépolitisé, le bidonville devient un acteur comme un autre d'une fluidité économique totale.

Cette attitude continue dans une certaine mesure à perdurer, mais entre-temps, le pouvoir, dans de nombreux cas, a repris sa bataille contre le bidonville, les éléments de langage « qui décrivent les bidonvilles comme une menace sale, grouillante de maladies, criminelle et dépravée¹⁴⁰ » font à nouveau partie du discours officiel. Les Nations Unies ont recommencé à encourager la destruction de camps.

Pourquoi un tel retournement dans les représentations ? Comment est-on passé d'un regard relativement positif pendant dix à quinze ans (aussi calculateur soit-il), à une sorte de réaction du regard ? Pourquoi ces pauvres et leurs lieux de vie, tout à coup perçus comme autant d'opportunités de croissance économique sont-ils tout aussi soudainement considérés à nouveau comme des abcès urbains à éliminer ? Sans doute une croissance infinie — que supposait peu ou prou ce discours — est-elle impossible, et perpétuer cette fable coûte trop cher au vu des

¹³⁸ Richard Pithouse, *op.cit.* : « *But by the late 1980s the World Bank backed elite consensus was that shack settlements, now called 'informal settlements' rather than 'squatter camps', were opportunities for popular entrepreneurship rather than a threat to white settlers, state and capital.* » (T.d.a.)

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ *Ibid.*

résultats réels. D'autre part, le système économique a connu une série de crises profondes qui ont ébranlé sa légitimité, d'où la nécessité de la raffermir.

En outre, ces politiques positives vis-à-vis des bidonvilles et de leurs habitants étaient le fait d'organismes mondiaux essentiellement dirigés par des États riches où les bidonvilles avaient disparu un temps. Les crises des années 2000 ont fait réapparaître la pauvreté extrême jusque dans les États qui en semblaient protégés.

Zygmunt Bauman, dans une communication donnée dans le cadre de l'exposition *Slums* à la Neue Galerie de Graz en 2008, propose une lecture de ce phénomène¹⁴¹. Si celle-ci englobe la société de consommation en son entier, et qu'elle est donc historiquement plus large que le simple phénomène de regard réactionnaire face aux bidonvilles, on pourrait également imaginer que c'est une tendance sous-jacente de l'époque contemporaine qui s'est trouvée accentuée dans le processus de construction du rapport néolibéral au bidonville et à ses habitants.

Max Weber, explique Zygmunt Bauman, pose que l'État moderne légitime sa demande de discipline et de respect des lois par la protection contre l'insécurité physique mais aussi contre l'incertitude et l'absence de sûreté matérielle, grâce à l'État-providence notamment. Dans ce cadre, les pauvres de chaque État ont une utilité, ils forment une réserve pour la société : recrues potentielles pour l'usine ou l'armée. C'est une forme de cercle vertueux (du moins en théorie) : protégés et aidés par l'État-providence, les pauvres lui fournissent en retour leur force de travail. À ce modèle s'oppose celui qui entre peu à peu en vigueur avec l'avènement de la société de consommation. La population n'est plus considérée en terme d'utilité, en tant qu'elle peut contribuer au fonctionnement d'une société, mais comme une réserve de consommateurs. Le bonheur d'une population est mesuré par son PIB, c'est-à-dire sa capacité à consommer — ce à quoi les plus pauvres ne peuvent que modestement participer. L'armée se métamorphose : elle se restreint, se composant de plus en plus de petites unités ultra-entraînées. La production de biens est de plus en plus mécanisée : la réserve de main d'œuvre perd son utilité. Au niveau mondial, cela signifierait que 30 à 35% de la population n'est pas nécessaire pour faire fonctionner l'économie¹⁴². Les États-providence sont progressivement démantelés : en effet,

¹⁴¹ Zygmunt Bauman, « Collateral Casualties of Consumerism », in Peter Weibel (dir.), *Slum*, Graz, Neue Galerie, 2008, p. 11 sq.

¹⁴² François Geindre, « Penser le politique » in Fabrice Lextrait & Jean-Paul Robert (coord.), *L'urgence permanente. Compte-rendu des Rencontres Internationales de Venise et Marseille. Juin-Octobre 2000*, Marseille, Éditions Galerie Navarra - Galerie Patrick Seguin, 2002, p. 14

quel intérêt y a-t-il à soutenir et protéger une classe de la population qui n'offre plus d'avantage à la société comme ensemble — et quel intérêt y a-t-il, par conséquent, à la loger convenablement ?

Ce qui signifie également que l'État n'a aucune base solide à sa demande de discipline et d'adhésion de la part de ses citoyens. C'est dans ce cadre, propose Bauman, que les pauvres, qui ont perdu tout utilité sociale, reprennent une fonction cruciale, celle de la garantie des modes de vie au sein de la société de consommation. L'État ne pouvant plus offrir de certitude, de sécurité matérielle, et perdant par là un peu de sa légitimité, il ne lui reste qu'à assurer, de manière ostentatoire, la sécurité physique des personnes. Les gouvernements et les citoyens occidentaux sont sous une menace permanente. Agressions, insécurité, terrorisme : le discours étatique se construit sur une rhétorique de la paranoïa, du maintien d'une sécurité intérieure et extérieure perpétuellement en péril. La sécurité de chacun est menacée en permanence, et en premier lieu par une « sous-classe » qui regroupe toute une catégorie de personnes au statut incertain mais à la pauvreté évidente, et au caractère dangereux indéniable. Cette « sous-classe » peut être constituée des pauvres de l'intérieur, du pays même, mais le plus souvent, en Occident, il s'agit de hordes issues de pays pauvres qui voudraient envahir l'Europe pour profiter de son système économique florissant : c'est donc que notre situation est enviable. Que l'on pense aux discours paranoïaques autour des migrants africains, sub-sahariens en particulier, qui envahissent l'Union Européenne par Gibraltar et Lampedusa, voire aux tenants nationalistes de la délirante théorie d'un « Grand Remplacement » programmé des populations occidentales. À la menace de la pauvreté s'ajoute celle de l'étrangeté. La nouvelle fonction des pauvres est donc d'être la garantie du respect de la discipline demandée par l'État, qui offre sa protection contre ces nuées affamées. Car non seulement les pauvres sont la nouvelle menace mondiale, mais leur image d'êtres vivants dans des taudis se présente comme la seule alternative à la société capitaliste. Si un individu est insatisfait de ses conditions de vie dans le cadre de la société de consommation, l'image de personnages misérables vivant dans la fange lui est renvoyé comme l'unique option. Qui ne choisirait donc pas plutôt de rester du bon côté de la barrière ?

L'État n'est donc plus pensé comme un moyen d'extraire les populations d'une pauvreté avilissante et dangereuse pour elles-mêmes, mais comme la seule garantie contre un océan terrifiant qui menace à chaque instant de submerger les côtes bien gardées d'une société au statut incertain, dont le seul

gage d'existence est cette structure sécuritaire qui se renforce continuellement et lui sert d'armature.

L'analyse de Bauman reste relativement floue sur plusieurs aspects : parle-t-on des seules sociétés occidentales ? Quid du colonialisme qui a certainement un rôle essentiel à jouer dans ce processus — abordé superficiellement, il est vrai, dans une partie précédente du raisonnement ? Comment disposer de la paupérisation grandissante d'une partie de la société occidentale post-2008, quel rôle ont à y jouer les pauvres, désormais force de l'intérieur ?¹⁴³ Comment comprendre l'attitude des gouvernements les plus pauvres ?

Certes incomplète, cette analyse est néanmoins une lecture plausible de l'organisation du regard et de ses modifications — en particulier pour le regard occidental qui reste le premier producteur de discours artistiques sur les pauvres. Avant les années 1990, ils sont envisagés comme une force à plusieurs égards : par exemple, les habitants des bidonvilles de la banlieue parisienne, dans les années 1960 étaient majoritairement des ouvriers immigrés, mais on considérait également le bidonville comme une utopie futurologique. Avec la diffusion de modes de voir, de vivre, de gouverner néolibéraux, ces mêmes populations deviennent une image en miroir, inversée, effrayante, du modèle économique dominant, comme lui flexible, protéiforme, diffus, mouvant. Si on montre désormais cette image, c'est pour s'émerveiller de la force de caractère des habitants qui parviennent à combattre les conditions adverses, intolérables, pour s'en sortir et rejoindre, comme autant de *self-made men*, l'économie capitaliste. Le discours artistique, libéré des avant-gardes, ne cherche plus à modeler un avenir possible, mais se situe dans une sorte de présent continu, atemporel.

C'est ainsi que le bidonville passe dans le champ du visible, du dicible, mais uniquement comme force de dissuasion, comme épouvantail. La représentation du bidonville passe de la forme de contestation de l'ordre dominant à celle d'accessoire représentatif du pouvoir. Montrer le bidonville ne revient pas à tenter de réinventer l'architecture, l'urbanisme et les rapports sociaux, mais à assurer la légitimité d'un État privé d'appui symbolique et plus largement d'un système économique global et spectaculaire qui infuse les représentations et intègre toute manifestation adverse. Ainsi peu à peu, la question du bidonville se vide de toute portée politique.

¹⁴³ À ce propos, l'ouvrage déjà mentionné de Éric Fassin *et al.*, *Roms et riverains*, apporte des éléments de réponse qui vont dans le même sens que Bauman, dans un cadre national plus restreint.

b. Une nouvelle approche architecturale

Les glissements de sens dans les représentations des bidonvilles se retrouvent également dans les propositions architecturales à partir ou autour du bidonville. Jusqu'à là, cette forme d'urbanité alternative a été plutôt considérée, dans le cadre de la critique sociale, comme une trame à partir de laquelle ont pu être développés des projets sociaux ou architecturaux utopiques. Le bidonville est vu, vécu, comme une potentialité, une proposition ou une ouverture vers un nouvel art de construire, d'habiter ou d'être. Les écrits de Yona Friedman ou de Hundertwasser appellent à l'autoconstruction considérée comme moyen d'émancipation, à la fois de l'architecture moderniste de la Charte d'Athènes mais aussi comme prise de contrôle de sa propre vie. Le bidonville cristallise une dimension de la critique adressée à la déshumanisation induite par les modes d'habiter, de construire, de consommer propres à la modernité capitaliste, dont on considère qu'il incarne une alternative.

À partir des années 1980-1990, les attitudes changent. Dans un premier temps, les autorités intègrent le discours critique des avant-gardes : la ville moderne et la vie qui s'y joue se sont progressivement vidées de toute humanité, en partie sous l'effet d'une conception normalisatrice de l'urbanisme et de l'architecture. On assiste alors à des mouvements d'urbanisation des bidonvilles pour en faire des « quartiers comme les autres », éventuellement dans le but d'insuffler une nouvelle humanité à une ville en souffrance, dans une volonté de justice sociale également, pour une ville où le déficit en est de plus en plus marqué. Ces nouvelles démarches impliquent une remise en question des conceptions de l'architecture et de l'urbanisme qui ont cours depuis le XIXe siècle.

D'autre part, les menaces écologiques et économiques se précisant et se multipliant, des architectes de plus en plus nombreux prennent le parti d'adopter de nouvelles techniques et matériaux, proches de l'autoconstruction des bidonvilles. Ces recherches se situent du côté de la réforme, de la normalisation ou de l'harmonisation des structures architecturales aussi bien que d'un tissu social à pacifier, et non plus dans une perspective utopiste ou révolutionnaire.

Nous y avons vu le symptôme d'un « nouvel esprit du capitalisme¹⁴⁴ » tel que l'ont défini Eve Chiapello et Luc Boltanski, qui se diffuse dans toutes les strates

¹⁴⁴ Luc Boltanski, Eve Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Nrf Essais », 1999

de la société et des activités. Le bidonville n'est plus considéré comme une ouverture vers la révolte mais comme un champ d'action supplémentaire du capitalisme mondial.

En effet, la conséquence première de cette nouvelle approche architecturale dans son ensemble, est paradoxalement l'uniformisation des manières de construire et d'habiter. Le bidonville s'urbanise, tandis que l'habitat conçu par les architectes, lui, se « précarise » en adoptant le caractère fragile, modulable ou déstructuré des bidonvilles, en utilisant des matériaux locaux ou de récupération. On a de plus en plus affaire à un continuum social et architectural dans lequel la pensée néolibérale peut s'insérer d'autant plus facilement qu'elle en a dicté les modes de construction.

À propos de l'urbanisation des favelas de Rio, Paola Berenstein-Jacques s'interroge :

La notion même d'urbanisation, telle qu'on l'utilise aujourd'hui, ne cache-t-elle pas une idée de domestication de l'architecture et de l'urbanisme « sauvages » des favelas, une sorte de colonisation culturelle et esthétique quand ils interviennent dans les favelas ? Pourquoi les favelas doivent-elles devenir des quartiers ordinaires ? Pourquoi doivent-elles être intégrées formellement à la ville ? Cette intégration ne serait-elle pas une imposition autoritaire d'une esthétique formaliste qui vise l'uniformisation du tissu urbain ? Pourquoi suivre le modèle du quartier, de la ville formelle, au lieu de celui, plus riche culturellement, de la favela même ? Transformer les favelas en quartiers ne serait-il pas une façon subtile d'en finir avec l'identité des favelas, d'en finir avec l'altérité urbaine ?¹⁴⁵

Henri-Pierre Jeudy, dans sa préface à l'ouvrage de Paola Berenstein-Jacques se demande quant à lui si la reconnaissance des favelas comme expressions d'une culture à respecter n'est pas en réalité « l'aboutissement logique de l'hygiénisme urbain¹⁴⁶ » : l'interrogation quant aux motifs de cette urbanisation sont les mêmes chez les deux auteurs. Sous couvert d'une préoccupation humaniste pour les conditions de vie des plus pauvres et de la reconnaissance multiculturaliste d'une identité culturelle valable, les autorités qui réhabilitent tentent en réalité de maîtriser les populations qui y vivent par le biais de l'urbanisme.

¹⁴⁵ Paola Berenstein-Jacques, « Favelas de Rio de Janeiro », in Fabrice Lextrait & Jean-Paul Robert (coord.), *L'urgence permanente. Compte-rendu des Rencontres Internationales de Venise et Marseille. Juin-Octobre 2000*, Marseille, Éditions Galerie Navarra - Galerie Patrick Seguin, 2002, p.48-49

¹⁴⁶ Henri-Pierre Jeudy, *Préface*, in Paola Berenstein-Jacques, *Les favelas de Rio, un enjeu culturel*, op. cit., p.9

Ce qui ne tend qu'à montrer, une fois de plus, que le regard architectural et artistique porté sur le bidonville et plus largement le fait urbain se construit invariablement aux confluent des discours poétique et politique — ce qui n'est pas nécessairement pris en compte par les énonciateurs principaux de ces types de discours, voire tout bonnement occulté.

C'est notamment le cas des organisateurs de la Biennale d'architecture de Venise en 2000. Le thème en était : « moins d'esthétique, plus d'éthique », et le pavillon français s'est centré presque exclusivement sur l'action architecturale dans les bidonvilles, sur le droit à la ville, sur l'exclusion. Jean Nouvel, dans son introduction déplore un certain désintérêt de l'architecture pour les questions sociales et d'exclusion depuis les années 1970. Il n'en identifie pas la cause, mais se détourne fermement à la fois de l'assistanat humanitaire, qui construit pour les habitants, et des théories de l'autoconstruction, tous deux considérés comme problématiques. Il professe une nouvelle approche construite sur le dialogue entre Nord et Sud, « visant à améliorer ou à apporter des solutions aux conditions de vie d'un tiers de l'humanité.¹⁴⁷ » La cause fondamentale de ce type d'habitat, et la solution qui pourrait y être apportée, y compris architecturalement, est masquée dans ce type de discours, dissimulée par un hypothétique « dialogue entre Nord et Sud », qui dans les faits n'a pas eu lieu lors de ces rencontres, ni depuis, et qui servirait d'ailleurs lui-même à la dissimulation de la situation qui est l'exploitation du « Sud » par le « Nord » en mettant en scène un « dialogue » qui les poserait comme égaux, liquidant ainsi toute portée politique à ce problème qui l'est pourtant éminemment. La rhétorique de cette Biennale est donc construite autour de cet échange fallacieux et imaginaire, ce qui est, à vrai dire, assez révélateur de la situation et du positionnement de l'architecture dominante face aux questions de précarité.

Cependant, de nombreux contributeurs aux rencontres de la Biennale ont critiqué non seulement le choix de termes opposant éthique et esthétique dans le champ de l'architecture, mais également l'approche globale qui perpétue une conception dépolitisée de l'architecture¹⁴⁸. Mais si elles constituent bien un contrepoin à l'attitude dominante, ces voix ne font qu'en souligner la prégnance,

¹⁴⁷ Jean Nouvel, « Deux ans après », in Fabrice Lextrait & Jean-Paul Robert, *op.cit.*, p.7

¹⁴⁸ cf François Geindre, « Penser le politique », Henri-Pierre Jeudy, « Éviter les poncifs », Henri-Pierre Jeudy et Hubert Tonka, « Les architectes et la mondialisation », Paola Berenstein-Jacques, « Favelas de Rio de Janeiro » in Fabrice Lextrait et Jean-Paul Robert (coordination), *L'urgence permanente, op.cit.*

la généralisation. L'indignation de quelques théoriciens devant le recours à l'éthique comme moyen de liquider le politique et l'esthétique, valide en réalité cette même tendance, confirmant que la ville n'est plus *œuvre* comme elle l'a été, selon Lefebvre, c'est-à-dire totalité en constitution, en construction, mais plutôt gestion, « gouvernance ».

Exiger que l'on abstraisse de l'architecture toute dimension esthétique au nom de l'immoralité de celle-ci (réservée aux riches, elle serait par conséquent à combattre), c'est en réalité, une fois de plus, refuser aux constructions « pauvres » (dans tous les sens du terme), toute dimension esthétique, et partant, toute existence commune, sociale, aux habitants et constructeurs de ces lieux, éternellement relégués au statut d'Autres. Sortir le pauvre, car c'est bien du pauvre dont il est question ici, du champ de l'esthétique, ce sera quoi qu'il arrive le sortir du champ du visible, ou l'en chasser encore plus loin.

Plutôt que de chercher des alternatives à l'architecture dominante qui fait le jeu des pouvoirs et des modes de gouvernement en place, comme cela a été le cas pendant les décennies 1950-70 et leur remise en cause de l'ordre dominant, on cherche aujourd'hui à « moraliser » l'architecture.

Paola Berenstein-Jacques note les similitudes entre architecture déconstructiviste des années 80, librement inspirée des théories de la déconstruction de Derrida, et l'architecture sans architecte des favelas : « jeux de juxtaposition, asymétrie, absence de géométrie usuelle, angles insolites, espaces intérieurs bizarres, façades superposées, etc.¹⁴⁹ » Si le but avoué de cette école est de mettre à mal le rationalisme triomphant de l'architecture moderniste — et dans un même mouvement son pouvoir de déshumanisation — les bâtiments déconstructivistes restent malgré tout des édifices monumentaux bien que fragmentés, sans doute tout aussi aliénants que ce contre quoi ils ont été érigés¹⁵⁰. S'ils sont une mise en œuvre de la critique du modernisme, ils demeurent néanmoins des projets architecturaux grandioses conçus par des agences réputées, fruit d'un intense travail intellectuel de projection et de conception d'un petit groupe de personnes, et ne mettent pas davantage l'usager ou l'habitant au centre du processus de construction.

Plus récemment, le questionnement autour des fins et des moyens de l'architecture s'est précisé. Les problèmes posés par les menaces

¹⁴⁹ Paola Berenstein-Jacques, *Esthétique des favelas*, Paris, L'Harmattan, 2002, p.24

¹⁵⁰ Cf. Annexe, Fig. 11.

environnementales, climatiques et géopolitiques sont largement passés dans le débat public et l'architecture s'en est pleinement emparé, sur deux modes, que l'on pourrait rapprocher des questions d'autoconstruction et d'habitat précaire mises en œuvre par les baraques de bidonvilles.

Le premier se déploie autour de la question des ressources et des matériaux de construction, le second tente d'apporter une réponse aux préoccupations concernant le manque de démocratie dans la construction de la ville. Tous deux, à leur manière, sont des variations sur le thème du bidonville, volontairement ou non, en ce qu'ils en reprennent les méthodes et les matériaux de construction.

Depuis quelques années s'est développé une nouvelle architecture « vernaculaire ». S'il ne s'agit pas d'architecture autoconstruite comme l'entendait Rudofsky, c'est tout de même de modes de constructions plus respectueux des spécificités locales en termes de techniques (traditionnelles) et de ressources dont cette architecture se préoccupe. Cette nouvelle tendance s'inscrit dans une certaine prise de conscience écologique collective qui a ouvert la voie à l'intérêt pour le « local » et le recyclage, et qui se positionne contre, une fois de plus, la grandiose architecture moderniste et son projet de société abandonné. Ces nouveaux architectes, s'ils ne vont pas jusqu'à déléguer la conception et la construction aux usagers ou aux habitants, sont sensibles aux techniques traditionnelles, aux matériaux locaux, à une certaine forme de développement durable : « recyclage de matériaux locaux aux vertus bioclimatiques, et, pour la plupart, biosourcés (d'origine animale et végétale).¹⁵¹ » Le Pritzker Architecture Prize 2012 a d'ailleurs été décerné à Wang Shu¹⁵², architecte chinois construisant en accord avec les techniques traditionnelles locales, en se servant de matériaux locaux eux aussi, voire de matériaux de récupération¹⁵³.

En 2014, ce même prix, l'équivalent du Prix Nobel pour l'architecture, a récompensé Shigeru Ban, qui s'est illustré, quant à lui, dans le domaine de l'« architecture d'urgence », en concevant notamment des structures et abris

¹⁵¹ Marie Godfrain, « L'architecture vernaculaire, quand l'habitat se fond dans son environnement », *M le magazine du Monde*, 24.01.2014. On appréciera la délicatesse de la prose. Il est à noter que cet article ne mentionne tout de même que des ouvrages architecturaux assez « grandiloquents » (pour reprendre le terme qui y est utilisé pour décrire l'architecture moderniste) : le Pérez Art Museum de Miami, un « pôle œnotouristique » dans l'Hérault, une maison médicale, une villa de luxe en Colombie...

¹⁵² Cf. Annexe, Fig. 12.

¹⁵³ Garth Clark, « Wang Shu's Ningbo Museum », <https://cfileonline.org/architecture-wang-shus-ningbo-museum/> (dernière consultation le 17/08/2014)

d'urgence en carton et en papier pour les situations de catastrophe climatique ou humanitaire, qui sont à monter soi-même et recyclables¹⁵⁴. Exemple supplémentaire de cette volonté de moralisation de la fonction d'architecte qui doit se mettre non plus *au seul* service des riches, mais aussi à celui des déshérités. Plutôt que de laisser ce travail aux structures locales ou humanitaires, certains architectes expriment le désir de prendre ces situations en charge et d'y proposer des solutions, en leur nom. Si ces initiatives peuvent apporter un soulagement momentané, ils ne remettent finalement pas en cause les soubassements de l'architecture du pouvoir, en ce que ces mêmes architectes continuent à œuvrer également pour des commanditaires plus aisés, alimentant ainsi un système que leur activité annexe s'applique à critiquer¹⁵⁵. D'autre part, cette démarche s'inscrit dans le cadre plus large de l'« humanitarisme généralisé », qui pose l'humanitaire comme « un spectacle permanent qui permet de se donner une bonne conscience collective face à la détresse des sociétés en crise, face à ce que les économistes appellent la pauvreté majoritaire¹⁵⁶ », comme l'affirme Henri-Pierre Jeudy dans l'une de ses contributions aux rencontres autour de la Biennale d'architecture. Pour lui, cette moralisation permet, ici aussi, d'évacuer le politique, en désignant toute critique de ce processus comme immoral, innocentant ainsi le capitalisme et la mondialisation, en ce qu'ils sont certes producteurs des problèmes dont se préoccupe l'humanitaire, mais aussi des solutions apportées : l'humanitaire, remède spectaculaire n'est guère plus qu'un pansement très local sur une hémorragie infinie. La critique artiste remettant en cause non seulement l'héritage du modernisme architectural, mais la modernité capitaliste en son ensemble, a été remplacée par une simple mise en tension entre architecture moderniste et architecture « éthique », sur fond de continuité économique.

Patricio del Real, quant à lui, suggère que cet engouement pour le recyclage ou la récupération, de plus en plus courants dans les pratiques architecturales contemporaines (containers, débris industriels) est clairement une « opération du pouvoir » en ce que des « tactiques » de construction utilisées dans les bidonvilles sont devenues des « stratégies » utilisées par une multitude toujours grandissante d'agences, neutralisant la subversion de l'ordre (architectural)

¹⁵⁴ Cf. Annexe, Fig. 14.

¹⁵⁵ Le même Shigeru Ban a par exemple conçu le Centre Pompidou-Metz, des églises, etc.

¹⁵⁶ Henri-Pierre Jeudy, « Éviter les poncifs », in Fabrice Lextrait et Jean-Paul Robert (coordination), *L'urgence permanente*, op.cit., p.24

dominant en l'intégrant, entravant toute forme d'émancipation possible par l'absorption même des bidonvilles dans la cartographie du pouvoir¹⁵⁷.

Le deuxième mode que nous évoquions, le passage des préoccupations ou techniques des bidonvilles dans l'architecture officielle, joue donc sur un mouvement de démocratisation du processus de construction. Ces dernières années, le recours à la consultation des habitants s'est multiplié, faisant passer leur choix avant celui des autorités commanditaires, les faisant parfois participer à l'édification des bâtiments, le plus souvent dans le cadre d'une architecture « durable » construite avec des matériaux recyclables ou de récupération. Carin Smuts, architecte sud-africaine, a fait de cette collaboration avec les premiers intéressés sa marque de fabrique¹⁵⁸. Les projets sont faits à partir des désirs et des besoins des habitants consultés au préalable, en accord avec eux et parfois avec leur participation. Ce type d'approche est également mis en œuvre par les associations, architectes, ou collectifs qui travaillent dans les bidonvilles en tentant d'améliorer les conditions de vie des habitants tout en leur laissant une certaine marge de manœuvre et en encourageant leur participation.

Dans la mesure où cette démarche s'inscrit dans la même manœuvre de dépolitisation de l'autoconstruction, en la transformant en une possibilité accordée et encadrée par la loi, c'est-à-dire en désarmant, ici aussi, la critique, cette évolution ne nous semble pas nécessairement représenter un progrès — mais la critique même de cette évolution est problématique pour la raison évoquée par Henri-Pierre Jeudy : elle est devenue immorale. L'architecture vernaculaire, l'autoconstruction ne sont plus considérées comme des possibilités de sortie du système capitaliste tel qu'il s'exprime dans l'architecture dominante, mais comme un moyen de moraliser ce même capitalisme sans en sortir. C'est-à-dire que cette nouvelle forme d'architecture est une forme de *justification* du capitalisme, dans un processus sans cesse recommencé, que décrivent Luc Boltanski et Eve Chiapello dans *Le Nouvel esprit du capitalisme*¹⁵⁹, et qui est nécessaire au maintien de ce même système capitaliste. Celui-ci nécessite des justifications toujours renouvelées pour parer à l'évidente et fondamentale vacuité du processus d'accumulation. Désormais le capitalisme est moral,

¹⁵⁷ Patricio del Real, « Slums Do Stink : Artists, Bricolage, and Our Need for Doses of “ Real “ Life », in *Art Journal*, Vol. 67, no.1, Printemps 2008

¹⁵⁸ Cf. Annexe, Fig. 13.

¹⁵⁹ Luc Boltanski, Eve Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Nrf Essais », 1999, p.58 sq.

transparent et il a ingéré une bonne partie des moyens critiques développés au cours de périodes antérieures, notamment la critique artiste des années 1960-1970 dans laquelle s'inséraient les revendications évoquées dans la deuxième partie de ce mémoire.

c. L'esthétisation du bidonville

Dans les arts visuels, aussi, le recours au bidonville, comme élément formel, forme sociale ou métaphore, a pris une nouvelle ampleur à partir des années 1990. Le bricolage ou l'assemblage, en tant que techniques artistiques questionnant dès les années 1960 « la pensée linéaire et [l]es principes de permanence, d'authenticité et d'universalisme au profit de l'hétéroclite, du fragmentaire, de l'aléatoire, du polysémique, du pluraliste, de l'hétérodoxe¹⁶⁰ », dans le cadre du renversement des normes et des valeurs artistiques et sociales, sont passés, eux aussi, de pratique subversive à technique consacrée. Le bidonville devient comme le trope de cette nouvelle approche de l'acte artistique, basée sur le fragmentaire, l'impermanent, et, souvent, la récupération, le détournement et le recyclage. Il reste également la figure de l'Autre urbain, de la pauvreté. Mais les manières d'envisager ces problèmes ont également changé, et vont dans le sens d'une dépolitisation consubstantielle à celle de l'approche architecturale, bien qu'elle ne soit pas aussi évidente, ni nécessairement aussi prononcée. Son impact sur la réalité de la représentation du bidonville, pourtant, est sans doute le plus dangereux.

Il n'est pas question ici de lier toutes les pratiques artistiques ayant trait au bricolage au bidonville : toutes n'y font pas référence, loin s'en faut. Si certaines en semblent très proches, elles n'y renvoient pas nécessairement, et les rapprochements ne peuvent qu'être formels et *a posteriori*. Songeons, dans la première moitié du XXe siècle, au Merzbau de Kurt Schwitters et ses architectures bricolées en constante évolution¹⁶¹, ou, plus récemment, au travail de Thomas Hirschorn, certes très proches de constructions évolutives des bidonvilles¹⁶² sans pourtant qu'il n'y ait de relation revendiquée. Il nous semble en revanche que dans la lignée du bricolage comme manière de faire artistique,

¹⁶⁰ Gillian Whiteley, « La récupération comme pratique consacrée, ou l'artiste bricoleur », in Stéphanie Jamet-Chavigny & Françoise Levallant (dir.), *L'Art de l'assemblage. Relectures*, coll. « Art & Société », Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 82

¹⁶¹ Cf. Annexe, Fig. 15.

¹⁶² Cf. Annexe, Fig. 16.

certaines artistes ont pu se saisir du trope bidonville pour ses similarités formelles avec cette technique, et ce faisant l'ont vidé de toute sa portée politique, ce qui menace la légitimité du bidonville en tant que lieu de production d'un sens auto-déterminé, notamment dans un contexte artistique.

Il convient d'abord d'approfondir cette notion de bricolage artistique tel qu'il est pratiqué dans le contexte présent, artistique, social et économique : nous partons toujours du principe que l'art est une traduction, un reflet, plus ou moins exact, du contexte socio-économique. En liant ce dernier à la multiplication des œuvres traitant du bidonville, en nous interrogeant sur leur exposition et sur la manière dont elles s'inscrivent, elles aussi, dans une réalité artistique, sociale, économique, nous allons tenter de voir, ici aussi, ce qui est montré, ce qui est dissimulé.

Le bricolage, ou assemblage, comme technique plastique désigne des œuvres créées à partir de la superposition d'objets communs, hétéroclites, trouvés, ayant souvent trait à la vie quotidienne. Elle apparaît dès le début du XXe siècle, on la retrouve dans les assemblages de Picasso ou de Braque, on peut même considérer Marcel Duchamp comme un artiste bricoleur en ce qu'il détourne des objets banals de la vie quotidienne de leur fonction primaire : c'est, bien évidemment, le fondement du bricolage. Les surréalistes, eux aussi, créent des juxtapositions inattendues avec leurs collages et leurs sculptures. Dans les années 1950, Jean Dubuffet affirme clairement sa volonté d'utiliser des matériaux pauvres, communs, afin de « réhabiliter les "valeurs décriées" ». ¹⁶³ » La décennie suivante confirmera cette tendance et les arts de l'assemblage prennent une nouvelle ampleur : en 1961, le commissaire d'exposition William Seitz organise « The Art of Assemblage » au MoMA, à New York, où sont réunies les œuvres de ces premiers explorateurs de l'art de l'assemblage et celles d'artistes américains plus modernes (avec notamment Robert Rauschenberg, Joseph Cornell, Man Ray). Pour eux, le bricolage « constitue un langage sculptural d'opposition qui réfute les hiérarchies esthétiques et systèmes de valorisation traditionnels ¹⁶⁴ », il est même une manière de saper l'ordre dominant. ¹⁶⁵

¹⁶³ Gillian Whiteley, *op. cit.*, p. 79

¹⁶⁴ *Ibid.*, p.77

¹⁶⁵ cf. Julia Kelly, «The Art of Assemblage» in *Art Journal*, vol. 67, n°1, printemps 2008, p.30

Selon Gillian Whiteley, citée plus haut, cette pratique annonce le monde postmoderne et les attitudes artistiques lui appartenant, marquées à la fois par le problème de production et de gestion des déchets (avec les notions de recyclage qui accompagnent ces considérations), et par l'abandon contemporain de ces mêmes idées de linéarité, de permanence et d'authenticité dont nous disions plus haut qu'elles étaient questionnées par les premières pratiques de l'assemblage.

Les artistes assembleurs auraient pressenti l'évolution des façons de penser et de vivre liées à la postmodernité — ou, pour rester tout à fait en cohérence avec nos propositions, du néolibéralisme. Il nous semble plutôt, à la suite de Eve Chiapello et Luc Boltanski, que c'est précisément cette « critique artiste » des années 1960-1970 qui a permis de faire muter le capitalisme vers cette forme nouvelle, où elle est fluctuation, où elle imprègne le monde entier de son caractère nébuleux et mouvant, contre les normes et les régulations (sociales, artistiques, voire économiques), considérées dans un premier temps par la critique artiste, puis par la pensée capitaliste dominante, comme des entraves à la liberté. Dans ce mouvement éternel de mutation et de justification, le capitalisme s'est conformé, dans une certaine mesure, aux demandes de la critique.

Si le bricolage comme forme d'art est donc à la fois la cause et la conséquence des changements d'aspect du capitalisme, son statut devient trouble. Peut-être est-il la forme d'expression la plus immédiatement disponible, celle qui s'impose sans même qu'on la questionne, parce qu'elle reproduit les modes de pensée en vigueur. Ou peut-être a-t-il maintenu sa force de subversion, de détournement, malgré sa récupération par le « nouvel esprit du capitalisme ».

Gillian Whiteley note en effet que les modes d'action et de création sur internet, par exemple, se jouent sur le mode du bricolage et de la subversion, comparant les stratégies déployées par les internautes et les espaces de liberté ainsi créés aux TAZ (*Temporary Autonomous Zone* ou zone autonome temporaire) décrites par Hakim Bey, qui sont des espaces-temps de liberté restreints, nés de pratiques de subversion parfois infimes.¹⁶⁶ En effet, la beauté du bricolage réside principalement dans le fait qu'il parvienne, quoi qu'il arrive, à réinvestir le pré-fabriqué, le pré-construit et le pré-pensé. Le réseau internet est un exemple parfait d'une structure existante sans cesse réinventée et contournée

¹⁶⁶ Hakim Bey, *TAZ (Zone Autonome Temporaire)*, Paris, L'Éclat, 1997, à lire également sur <http://www.lyber-eclat.net/lyber/taz.html#r11> (dernière consultation le 09/07/2014)

par ses utilisateurs mêmes. Pareillement, si de nombreux artistes ont adopté le lexique du bricolage parce qu'il paraît être le langage approprié pour décrire une certaine condition contemporaine *par* cette condition même, d'autres vont parvenir à questionner cette dernière en la distordant.

L'art relationnel que décrit Nicolas Bourriaud dans son *Esthétique relationnelle* nous semble appartenir plutôt au premier type. Il s'agit pour lui d'un art qui a su abandonner les grandes visées « téléologiques » ou « messianistes¹⁶⁷ » des recherches modernistes. Cet art ne questionne pas directement son temps — c'est-à-dire qu'il ne le questionne pas politiquement — mais il parvient à créer des zones alternatives au sein d'un système donné, système qui peut être perçu comme aliénant ou opprimant, mais qui ne sera plus directement dénoncé comme tel, et contre lequel l'artiste ne s'élèvera plus que très symboliquement. L'art relationnel s'occupe de liens, de « micro-utopies¹⁶⁸ », de rencontres, il répare le « tissu relationnel ¹⁶⁹ » par en-dessous du tissu économique traditionnel, pourtant responsable de la perturbation des relations humaines :

L'œuvre d'art se présente comme un interstice social à l'intérieur de laquelle [sic] ces expériences, ces nouvelles « possibilités de vie », s'avèrent possibles : il semble plus urgent d'inventer des relations possibles avec ses voisins au présent que de faire chanter les lendemains.¹⁷⁰

C'est-à-dire, en somme, qu'il semble aujourd'hui plus urgent de bricoler des petites solutions alternatives pour aménager des espaces vivables, à l'échelle d'un groupe très restreint ou même à l'échelle individuelle, plutôt que de spéculer sur de grandes théories visant à libérer les masses ; ce qui sépare cette conception de celle défendue, par exemple, par Hakim Bey qui se place dans une perspective sinon insurrectionnaliste du moins révolutionnaire. En d'autres termes, l'esthétique relationnelle, à laquelle de nombreuses œuvres traitant aujourd'hui du bidonville peuvent être rattachées, est une auscultation du système D, de la débrouillardise et autres techniques informelles que chacun met en œuvre pour améliorer son quotidien, dans le cadre, le plus souvent, d'une exploration de la « précarité » — notion toute relative, comme nous allons le voir.

¹⁶⁷ Nicolas Bourriaud, *L'esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 1998, p.13 et 14

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 31

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ *Ibid.*, p.47

Voilà qui rejoint une fois de plus l'idée de braconnage de Michel de Certeau, où les plus faibles louvoient afin de rendre leur existence supportable. Mais la critique que l'on peut adresser à cette forme récente d'art tout autant qu'à la théorie de Certeau, est que cette technique de détournement est utilisée aussi bien par les victimes de la précarité que par les grands patrons qui les exploitent.¹⁷¹

C'est-à-dire que l'art du bricolage, dans le cadre de l'esthétique relationnelle (et il est, pour Nicolas Bourriaud, l'une des techniques privilégiées de cette approche de la création¹⁷²), ne peut pas être véritablement conçu comme étant la continuation ou la prolongation, sur un mode différent, de l'art politique moderniste, puisqu'il n'est pas — ou plus — à proprement parler une remise en cause de l'ordre dominant, une demande de justice et d'égalité. D'ailleurs, Nicolas Bourriaud, renvoyant les luttes féministes et antiracistes à de simples pressions de « lobbys faisant le jeu du pouvoir¹⁷³ », affirme qu'aujourd'hui, « dans nos sociétés post-industrielles, ce n'est plus l'émancipation des individus qui s'avère la plus urgente, mais celle de la communication inter-humaine, l'émancipation de la dimension relationnelle de l'existence.¹⁷⁴ »

Si cette affirmation n'est certainement pas vraie pour tous ceux qui vivent, aujourd'hui, « dans nos sociétés post-industrielles », peut-être l'est-elle pour les amateurs d'art qui ont la chance d'être des hommes blancs, et qui ne sont donc pas concernés par les manigances des lobbys féministes et anti-racistes, car c'est vraisemblablement à eux qu'est adressé le discours artistique sur la précarité comme catalyseur de la créativité. Cette dernière affirmation est d'autant plus problématique que, comme le fait remarquer Anna Dezeuze, le discours de la précarité recouvre tout autant l'expérience du sous-prolétaire d'un pays pauvre que celle du projectionniste du festival de Cannes ou d'un designer web freelance¹⁷⁵ — la cohérence politique de ce type de rhétorique est donc instable,

¹⁷¹ Anna Dezeuze, « Thriving on Adversity, the Art of Precariousness » in *Mute* vol. 2, n° 3, "Naked Cities, Struggle in the Global Slums", automne 2006, sur <http://www.metamute.org/editorial/magazine/mute-vol-2-no.-3-naked-cities-struggle-global-slums> (dernière consultation le 09/07/2014)

¹⁷² Par exemple : « *La modernité se prolonge aujourd'hui dans des pratiques de bricolage et de recyclage du donné culturel, dans l'invention du quotidien et l'aménagement du temps vécu, qui ne sont pas des objets moins dignes d'attention et d'étude que les utopies messianistes ou les "nouveauautés" formalistes qui la caractérisaient hier.* » (p.14)

¹⁷³ Nicolas Bourriaud, *op.cit.*, p. 63

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 62

¹⁷⁵ Anna Dezeuze, *op. cit.*

et questionne encore plus la portée de ces œuvres en tant qu'alternatives valables à l'art politique moderniste, mais également en tant que discours portant sur une réalité sociale indissociable d'une réalité politique. D'autant plus que le « tissu relationnel » censé être rétabli par ces pratiques artistiques ne peut l'être, dans la logique de la micro-utopie refermée sur elle-même, que dans le cadre de la galerie ou du musée, c'est-à-dire que n'y auront accès qu'une minorité de personnes qui possèdent déjà un certain nombre de moyens d'émancipation vis-à-vis des conditions aliénantes d'un système contre lequel l'art a renoncé à se battre pour tous, même de manière toute symbolique.

L'utopie moderniste voulait universaliser l'art afin d'universaliser les luttes, afin de bouleverser l'ordre des choses. Si l'effectivité, voire la sincérité — sans parler de la valeur artistique — d'une telle démarche sont évidemment discutables, l'alternative n'est guère réjouissante. Sous couvert d'une sorte de réalisme politique, dont on connaît pourtant les dangers, est proposée une forme nouvelle d'art bourgeois : l'art social-démocrate, qui prône les valeurs de justice et d'égalité de manière si consensuelle qu'il ne questionne rien du tout, tout en adoptant une posture vaguement politique. C'est évidemment aussi un système en vase clos, qui ne tente pas d'élargir l'espace de sa réception à d'autres types de publics, ou alors dans certains cas soigneusement cloisonnés. La récente passion des artistes pour les bidonvilles se rattache très nettement à ce courant de l'art relationnel, universalisant, décontextualisant, objectifiant.

Carlos Basualdo organise, en 2001 au Musée d'art moderne de Paris, l'exposition « Da adversidade vivemos », où sont réunis divers artistes issus d'Amérique latine s'attachant à explorer cette notion d'adversité — il s'agit ici des conditions de la vie quotidienne dans un continent marqué par la crise économique. Cette exposition collective marque le début du discours de la précarité comme catégorie d'investigation artistique. Ici comme dans le courant architectural, l'esthétique est opposée à l'éthique : les pratiques artistiques doivent s'efforcer de créer un espace qui soit plus éthique qu'esthétique, l'esthétique étant liée à un imaginaire négatif d'inutilité. La favela n'est pas esthétique, car elle est laide, la montrer revient à une sorte d'acte de charité — un acte éthique.

Si l'exposition n'est pas centrée spécifiquement sur les constructions précaires, on y retrouve tout de même Hélio Oiticica, auquel le titre de l'événement a été emprunté. Basualdo défend sa démarche de la sorte :

*L'adversité en tant que catégorie existentielle deviendrait, paradoxalement, une matrice productive et de cette opération résulterait les pratiques consistant à faire du travail artistique, avant tout, un geste inventif et, simultanément, de résistance.*¹⁷⁶

Autrement dit, rien ne sert de se révolter contre un capitalisme destructeur, il suffit de contourner, si on en a le pouvoir, le maximum de ces écueils qu'il sème dans la vie de chacun, afin d'élever cette manière de survivre en véritable art de vivre, dont philosophes et artistes seront les traducteurs. Le braconnage de Certeau, autant qu'il est une sorte de possibilité ou de promesse d'émancipation, peut ainsi devenir un abandon, un aveu de défaite des méthodes de lutte traditionnelles. On comprend ainsi comment et pourquoi le bidonville devient central dans le discours de bon nombre d'artistes, comme trope de la précarité et du *valedrismo* (l'action de faire front à la mauvaise fortune avec nonchalance) et du *making do* (familièrement : le « faire avec »), qui recoupe à la fois la « condition artiste » et la « condition postmoderne », c'est-à-dire l'expérience que nous faisons toutes et tous de la vie dans une économie néolibérale.

Le même Carlos Basualdo organise pour la 50ème Biennale de Venise, en 2003, l'exposition « The Structure of Survival », qui développe encore un peu plus ces questions de précarité et de crise économique comme moteur du travail des artistes, sans pour autant limiter le choix de ceux-ci à l'Amérique latine : le propos, en se dégageant d'une interrogation certes légitime sur le regard post-colonialiste posé sur le continent, centrale dans la première exposition, est devenu plus vaste pour refléter une condition réellement universelle. Le titre de l'exposition lui-même souligne le versant architectural de cette exploration des méthodes de survie bricolées, les représentations et les évocations des baraques des bidonvilles y sont nombreuses : Marjetica Potrc, Meyer Vaisman, Fernanda Gomes sont parmi les artistes traitant ce sujet.

L'artiste japonais Tadashi Kawamata a lui aussi bâti une grande partie de son travail sur la construction précaire. Nombre de ses œuvres consistent en des reproductions, dans l'espace du musée ou de la galerie, de baraques précaires¹⁷⁷, un peu à la manière de Hélio Oiticica qui propose la traduction de l'expérience de la vie dans la favela par la reproduction de ses baraques dans la galerie, mais sans sa subtilité. Ici, pas de spéculation sur l'expérience, mais seulement une

¹⁷⁶ Carlos Basualdo, « A propos de l'adversité », in *Da adversidade vivemos*, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 2001, p. 15

¹⁷⁷ Cf. Annexe, Fig. 20.

reproduction formelle, à échelle, des cabanons. Plus récemment, en 2014, l'artiste américain Phil America a poussé l'engouement plus loin, en se faisant construire une cabane dans le style « local » dans un bidonville de Klong Toey en Thaïlande, et en y vivant pendant 30 jours, en enregistrant des sons et en prenant des photos. Au terme de ce mois, la baraque a été déplacée dans une galerie où elle constitue la pièce centrale de l'œuvre éloquentement intitulée *Slum vacation* (vacances en bidonville)¹⁷⁸. Des tirages des photographies sont en vente pour contribuer au développement économique du bidonville sur le site de l'organisme qui a financé et mis en place l'exposition ¹⁷⁹. L'artiste y est dépeint en héros, en sauveur parvenu à éveiller les consciences aux problèmes des bidonvilles, son courage incomparable y est également évoqué à plusieurs reprises. Notons toutefois que Phil America est un homme blanc originaire de la première puissance mondiale : le processus de la confiscation des expressions des habitants des bidonvilles est, une fois de plus, très manifestement à l'œuvre.

De manière générale, et au-delà de ce dernier exemple spectaculaire, le statut de ce type d'œuvre est problématique. Il est évidemment naturel que les artistes tentent de circonscrire l'expérience contemporaine dans ce qu'elle a de plus particulier, en choisissant par exemple de mettre en lumière ou de reproduire dans l'espace de la galerie les conditions de vie, les modes de construction et les techniques de survie des classes les plus défavorisées de la population, pour présenter un miroir à une condition contemporaine universelle, ou simplement pour donner de la visibilité à des communautés qui n'ont aucun accès aux canaux d'expression et de représentation dominants. Mais par-là même, la démarche pose déjà question. Pourquoi ne pas aménager des conditions d'expression pour ces populations laissées pour compte, plutôt que de s'exprimer en leur nom ou en s'octroyant la responsabilité de la médiation de leur parole ? Ce type de démarche ne fait que reproduire l'un des modes d'oppression de ces personnes qui n'ont aucune possibilité de s'exprimer en leur nom propre, par leurs propres moyens, en perpétuant la confiscation de la voix des plus faibles. Ces artistes contemporains reproduisent exactement l'attitude problématique de la première génération d'artistes fascinés par les bidonvilles et l'autoconstruction, c'est-à-dire une romantisation de la pauvreté teintée de post-colonialisme. Mais ils n'ont plus maintenant la visée émancipatoire ou

¹⁷⁸ Cf. Annexe, Fig. 21

¹⁷⁹ <http://publicdelivery.org/slum-vacation/> (dernière consultation le 09/07/2014)

révolutionnaire qui parvenait à racheter partiellement la maladresse de leurs prédécesseurs.

D'autre part, la coupure entre éthique et esthétique est elle aussi source d'inconfort, pour les raisons que nous avons évoquées plus haut. Segmenter éthique et esthétique au lieu de les articuler, et d'autant plus dans le contexte de l'œuvre d'art, revient à formuler le refus qu'une certaine partie du monde, et les personnes qui l'habitent, puissent tout à fait rentrer dans le domaine esthétique, réfutant par là leur totale humanité. En outre, cette fracture bipartite confirme l'invisibilisation totale de la politique, son absence de l'équation, alors qu'elle devrait intuitivement être au centre des préoccupations de ces artistes. Cette dépolitisation de l'art souligne la dépolitisation de la compréhension du type de problème auquel correspond la forme bidonville (logement, économie, articulation rural/urbain, classes sociales). C'est d'ailleurs sans doute pour cette raison même que c'est l'art, et non la politique, qui investit désormais ce champ. La création de micro-utopies dans le cadre de la galerie d'art ou du musée peut sans doute servir à créer du lien entre les spectateurs, mais elle restera pour les habitants des bidonvilles lettre morte. L'action politique a été confisquée par la pratique artistique contemporaine pour laquelle elle n'est devenue guère plus qu'une trame sur laquelle travailler.

Un certain nombre d'artistes ont donc placé le bidonville, et notamment la structure des baraques précaires, au centre de leur travail : Tadashi Kawamata, Marjetica Potrc, Jesus Palomino¹⁸⁰, Meyer Vaisman¹⁸¹, Felix Schramman, Phil America, ont tous importé le taudis dans l'espace de la galerie, comme symbole de l'atelier d'artiste, de l'urbanisme et de l'architecture contemporains (au même titre que l'architecture moderniste serait symbolisée par les barres d'immeubles¹⁸²), de la ruine du monde contemporain, et même de la liberté et de l'esprit d'entreprise.

C'est Marjetica Potrc, artiste slovène, architecte de formation, qui défend ce dernier point de vue dans ses œuvres, ce en quoi sa démarche nous semble la plus représentative de l'attitude adoptée par les artistes contemporains face au trope du bidonville. Potrc a notamment participé à « The Structure of Survival » à Venise, et à l'exposition collective « GNS (Global Navigation System) » dirigée,

¹⁸⁰ Cf. Annexe, Fig. 22

¹⁸¹ Cf. Annexe, Fig. 19.

¹⁸² Cf. le texte de présentation de l'exposition de Jesus Palomino au Patio Herreriano de Valladolid, «Jesus Palomino, Gran Favela & 8 emisiones de radio», URL: http://www.jesuspalomino.com/Comunes/DocPress/05-10-07_TxExp.pdf (dernière consultation le 06/07/2014)

en 2003, par Nicolas Bourriaud au Palais de Tokyo, et a obtenu en 2000 le prix Hugo Boss. Ses œuvres vont de l'intervention *in situ* (*Dry Toilet*, projet participatif mené en collaboration avec les habitants d'un bidonville de Caracas et d'un architecte israélien, Liyat Esakov, et financé par une ONG allemande, lors duquel des toilettes sèches écologiques ont été installées sur place) à la reproduction de baraquements des *barrios* visités dans l'espace de la galerie. Elle pose les habitants et les constructeurs des bidonvilles comme des parangons de liberté. Pour elle, « ce qui importe dans le monde actuel, c'est l'autonomie, l'initiative individuelle et les projets à petite échelle.¹⁸³ » Ses œuvres sont une célébration de l'inventivité déployée par les habitants des bidonvilles face à l'adversité, et en cela, fait remarquer Anna Dezeuze, elles sont assimilables aux stéréotypes qui dépeignent des pauvres primitifs, pleins de bonhomie et de joie de vivre, qui malgré leur misère matérielle, acceptent leur condition sans protester : des sortes de bon sauvages contemporains, en somme.

Une fois de plus, c'est la dépolitisation de la question qui est soulignée, non plus seulement comme issue au problème mais comme grille de lecture même. Potrc considère que l'activisme social des années 1980 n'a fait qu'accentuer la marginalisation des pauvres, tout en affirmant de manière assez contradictoire que ce sont les pauvres eux-mêmes qui choisissent de vivre entre eux, tout comme les riches qui s'installent dans des résidences fermées et sécurisées, les *gated communities*. Selon elle, ces deux formes d'habitat se rejoignent en ce qu'elles constituent des cas de volonté individuelle (opposée à une volonté d'État coercitive) ayant le mieux réussi à façonner le paysage urbain contemporain. Ces deux communautés se définissent en ce que leurs préoccupations centrales sont la sécurité et la vie privée, se construisant à partir d'initiatives individuelles ou individualistes fortes. Il n'y a pas, pour l'artiste, de raison de juger ces formes urbaines en bien ou en mal¹⁸⁴.

Le bidonville est pour Potrc un moyen d'émancipation et d'*empowerment* en ce que la liberté qui y a cours favorise l'entreprise personnelle : dans un argumentaire évoquant Adam Smith, Potrc pose que si un individu cherche son intérêt et prospère, sa famille et sa communauté en profiteront aussi et prospéreront de même.

¹⁸³ Marjetica Potrc citée par Anna Dezeuze, « Thriving on Adversity, the Art of Precariousness », *op.cit.* : « Potrc believes that "[t]he world we live in today is all about self-reliance, individual initiative, and small-scale projects. " » (T.d.a.)

¹⁸⁴ Marjetica Potrc, « Five Ways to Urban Independance », in *Dreams and conflicts. The Dictatorship of the viewer. 50th International Art Exhibition*, Marsilio, 2003, p.272

On aura bien entendu reconnu dans ce discours teinté de philosophie néolibérale, qui pose précisément ces notions de liberté, d'autonomie et d'initiative individuelle comme les piliers d'une économie et d'une société saine, la tendance globale qui a vu dans les années 1980 une possibilité de l'extension du capitalisme dans les bidonvilles. En raison de la similitude des caractéristiques des bidonvilles et de celles promulguées par les valeurs néolibérales, l'ONU a encouragé la sortie des bidonvilles par le haut, par la création d'entreprises. C'est exactement cette rhétorique que reprend Potrc.

Accueillir et encourager des initiatives personnelles capitalistes (entrepreneuriat, micro-crédits, etc) comme moyen de sortie d'une situation pourtant créée par le capitalisme lui-même, rendant les habitants des bidonvilles plus ou moins responsables de leur pauvreté, est une position défendue par divers théoriciens, et jusqu'à l'un des contributeurs au catalogue de *The structure of survival*, Peter Lloyd, qui dénonce d'abord cette position avant de fustiger les habitants qui se livrent au trafic de drogue et à la prostitution, et de féliciter les méritants qui parviennent à se gagner « honnêtement » leur vie.¹⁸⁵ On est bien loin de la glorification de la marginalité et de la fascination pour les hors-la-lois célébrée par Hélio Oiticica. Cette position est symptomatique du degré auquel l'imaginaire capitaliste a gagné les esprits, jusqu'à être défendu par les artistes eux-mêmes.

Pour Patricio del Real, qui consacre un article dans *Art Journal*¹⁸⁶ à la fascination récente des artistes pour les bidonvilles, en étudiant particulièrement le travail de Marjetica Potrc¹⁸⁷, cet engouement généralisé est une forme d'appropriation du capital symbolique du bidonville, considéré comme bien trop précieux pour simplement le laisser à ceux qui le produisent, c'est-à-dire les habitants des bidonvilles eux-mêmes. C'est pourquoi l'accent, dans la plupart de ces œuvres est placé avant tout sur les constructions architecturales elles-mêmes comme métaphores de cette inventivité foisonnante, de cette créativité débridée dont feraient preuve les « bidonvillois », et non pas sur les habitants qui la produisent, qui sont singulièrement absents de ces représentations. Comme dans le cadre de l'architecture et de la patrimonialisation des favelas, on

¹⁸⁵ Peter Lloyd, « Striving for Progress - Struggling to Survive. The Formation of Shanty Towns », in *Dreams and conflicts*, op.cit. p.283

¹⁸⁶ Patricio del Real, « Slums Do Stink : Artists, Bricolage, and Our Need for Doses of "Real" Life », in *Art Journal*, Vol. 67, n°1, Printemps 2008

¹⁸⁷ Cf. Annexe, Fig. 17 & 18.

assiste à la paralysie de toute possibilité de critique ou d'action par la neutralisation d'une identité culturelle propre, avalée par la pensée dominante. Patricio del Real y lit une tendance de fond dans l' « art du réel » contemporain, dont se réclament précisément des artistes tels que Potrc ou Vaisman :

La mise en valeur du réel est enracinée dans des mesures économiques pragmatiques, elle est renforcée par la construction de récits épiques personnels et locaux. La structure narrative qui permet de construire une altérité pour ces œuvres (à la fois in situ et dans l'espace de la galerie) et qui porte en elle une mesure de contestation a été domestiquée. La structure narrative, qui permet aux artistes [...] de connecter l'œuvre à l'expérience quotidienne, commune, est désormais au service du discours dominant des initiatives et des libertés personnelles. La construction de ce genre de mythe masque l'effondrement de la sphère politique et débarrasse l'État (et la société dans son ensemble) de toute responsabilité quant à cet effondrement. Ces projets et ces installations prétendent révéler et encourager des agents actifs, tout en acceptant l'impossibilité de l'action sociale.¹⁸⁸

Les artistes excisent tout contenu subversif de leur quête d'un réel « authentique », quête que Patricio del Real place au centre d'une certaine conception bourgeoise de l'art. Le résultat en est la représentation aseptisée d'une réalité sociale sans doute difficile à accepter, surtout si l'on a abandonné toute volonté de critique sociale. « *Slums do stink* » : les bidonvilles puent vraiment, affirme l'auteur, ils ne peuvent pas simplement faire l'objet d'une méditation sur le bricolage ou sur la force de l'initiative privée, d'autant moins qu'ils sont présentés dans des galeries, des musées et des foires financés par de grands groupes capitalistes précisément responsables de cet état de fait. Les bidonvilles sont le produit de cette économie globale fondamentalement injuste, et leur compréhension non-objectifiante, non-esthétisante et non-moralisante demande qu'on les replace dans un tel contexte, non pas qu'on en ôte les vérités perturbantes afin de les montrer à un public qui réclamerait supposément de l'art qu'il recrée le lien, qu'il propose, dans le cadre du musée, de réparer immédiatement et à petite échelle le mal-être social : le bidonville tel que le montre l'artiste est devenu un « espace thérapeutique¹⁸⁹ ».

¹⁸⁸ Patricio del Real, *op.cit.*, p. 97-98 : « *The elevation of the real is grounded in a pragmatic economic measure and reinforced by the construction of personal local epics. The narrative structure that helps construct an alterity for the works (both onsite and in galleries) and which still carries a measure of contestation is domesticated. Narratives, which [...] help connect the work to everyday, common experience, are now at the service of the prevailing discourse of personal initiatives and freedoms. This type of myth building hides the collapse of the political sphere and divests the state (and society) of any responsibility for this collapse. These projects and installations claim to to reveal and promote active agents, while accepting the very impossibility of social action.* » (T.d.a.)

¹⁸⁹ Patricio del Real, *op. cit.*, p. 85

Ces œuvres, contrairement à ce qu'elles prétendent — et, sans doute, à ce qu'elles recherchent — maintiennent la réification et l'invisibilisation de celles et ceux qui vivent et luttent au quotidien dans des situations précaires, étayent la disqualification de leurs propres expériences et revendications comme non légitimes au regard des expériences et revendications choisies et médiatisées par le discours légitimant de l'artiste. L'habitant du bidonville doit être heureux, créatif, entreprenant, flexible, un peu nomade, il doit vouloir s'en sortir en s'« intégrant » dans la société, si possible en montant sa propre entreprise, il est le paradigme du bricoleur, il est le symbole de la condition postmoderne, de l'indépendance et de la débrouillardise comme caractère humain universellement partagé¹⁹⁰. Dans le discours artistique de la précarité, il ne peut ni ne doit être rien de plus.

Pour l'édition 2013 de Art Basel, l'une des foires d'art contemporain les plus chères et les plus cotées au monde, Tadashi Kawamata et l'architecte Christophe Scheidegger ont conçu le « Favela Café », inspiré du travail autour des habitations de favelas mené par Kawamata, et composé de plusieurs baraques de fortune assemblées sur l'esplanade de Art Basel. On y vendait très cher du café, des pâtisseries et autres rafraîchissements aux visiteurs de la foire. Des activistes (parfois décrits comme des « artistes-activistes ») ont occupé le lieu pour protester contre le cynisme de cette démarche. Ils ont construits quelques baraques eux-mêmes, ont dessiné à la craie sur le sol, ont écouté de la musique, ont rendu ce lieu pensé par des artistes pour le profit, dans le cadre d'une célébration de l'art asservi à la finance, réellement festif et convivial. Les organisateurs de la foire ont appelé la police qui a dispersé les manifestants à coups de gaz lacrymogènes. La supposée célébration de la créativité débrouillarde et de l'alternative urbanistique est portée par la finance et la répression policière, que ce soit à Bâle ou à Rio, dans le monde de l'art ou de l'urbanisme. Lorsque de véritables luttes politiques (et artistiques !) se font jour dans le bidonville, elles sont réprimées, ou confisquées par des instances perçues comme légitimes — ce qui revient à une forme de répression.¹⁹¹

Une situation particulière, celle des bidonvilles, a été universalisée, au nom de la condition précaire de la post-modernité, pour servir un discours artistique lui-même inféodé à la philosophie néolibérale.

¹⁹⁰ Cf. Marjetica Potrc, « Five Ways to Urban Independance » in *Dreams and Conflicts*, op.cit., p. 272

¹⁹¹ Cf. Richard Pithouse, « Thinking Resistance in the Shanty Town », in *Mute*, op.cit.

Le bidonville comme trope récurrent de l'art des vingt dernières années est un signe de la dépolitisation de l'art, de la disparition du pouvoir critique rattaché à la modernité et renvoyé au même titre que cette dernière lors de son abandon, de l'investissement de la sphère contestataire laissée béante par l'art, et de sa neutralisation subséquente.

La logique qui préside au dévoilement du bidonville dans le contexte d'un monde de l'art dominé par la finance est extraordinairement cynique. Tant que les revendications, les expressions artistiques et architecturales des habitants des bidonvilles seront détournées, décontextualisées, récupérées, médiatisées par un art relationnel en quête d'authenticité, cet ersatz de représentation du bidonville ne pourra être compris autrement que comme un habile détournement de l'attention, une image trompeuse. Tant que les formes d'expression des habitants des bidonvilles ne sont pas prises en compte autrement que comme composantes d'un discours artistique dominant, on ne pourra considérer que le bidonville soit réellement représenté dans l'art, malgré une évidence sensible qui semble prouver le contraire.

Les représentations du bidonville dans les arts savants (arts plastiques, architecture, littérature) se sont multipliées symétriquement à la multiplication des bidonvilles dans le monde, qui sont en passe de constituer l'un des modes de vie majoritaires. Rappelons qu'en 2006, un citoyen sur trois habitait un bidonville — les citoyens eux-mêmes sont depuis peu devenus majoritaires à l'échelle de la population mondiale. Nous avons donc voulu examiner sur quel mode se développent ces représentations, ce qu'elles montrent, ce qu'elles cachent, ce qu'elles représentent vraiment.

En effet, tout discours artistique sur la pauvreté est potentiellement problématique. Formulé par des individus qui ne sont généralement pas directement confrontés à ces modes de vie, le risque de l'instrumentalisation et de l'objectivation est grand. Le bidonville fait historiquement partie d'une région du monde qui n'est pas représentée, qui n'a pas de voix propre, dans le cadre d'un découpage du visible instigué, dirigé et maintenu par les instances au pouvoir. Sans moyens matériels ou possibilités d'expression, les habitants des bidonvilles et leurs propres expressions sont facilement occultés de ce « partage du sensible ».

Qu'est-ce que l'on représente lorsque l'on représente un bidonville ? En effet, il semblerait que ce soit rarement le bidonville lui-même que l'on tente de montrer, ni nécessairement la réalité socio-politique qui lui est afférente, alors même que la politique est bien souvent au cœur des préoccupations de ceux-là même qui produisent ces représentations.

Nous avons dans un premier temps tenté de voir quels outils théoriques pouvaient être mobilisés pour comprendre ce qui se passe, *esthétiquement*, dans un bidonville, ce qui justifierait par la suite tout discours ou variation esthétique sur celui-ci. La notion de bricolage de Claude Lévi-Strauss, comme capacité à créer du sens, comme mythopoétique, a ainsi été reconnue comme centrale à la compréhension de la valeur esthétique des constructions architecturales des bidonvilles. Le bricolage chez Lévi-Strauss est une prise de position intellectuelle, acte de création, en ce qu'il assemble différents objets culturels pré-existants pour créer une nouvelle unité de sens. C'est ce que font les habitants des bidonvilles lorsqu'ils construisent leurs maisons de bric et de broc. Ce processus, opposé à la pensée scientifique rationnelle, ne lui est pas inférieure mais en est

plutôt le pendant, une image en miroir. Plus marginalement, nous avons également évoqué le « braconnage culturel » de Michel de Certeau, qui va dans le sens du détournement, là aussi, des produits culturels dominants, y compris le langage, afin de les subvertir, de les faire siens. Par là, nous ancrions la construction des baraques de bidonville dans une pratique esthétique et subversive. La structure urbaine du bidonville est comme un langage réinventé.

C'est cette pratique subversive plus ou moins revendiquée (et bien souvent pas du tout) qui a fasciné de nombreux architectes anti-autoritaires des décennies 1950 à 1970, qui ont vu dans les bidonvilles et ses méthodes d'autoconstruction une manière de remettre en cause l'architecture dominante, en particulier l'architecture moderniste que ses détracteurs voient comme une architecture aliénante, voire concentrationnaire. Contre ces modes de vies standardisés, imposés, les architectes appellent à s'inspirer des habitants des bidonvilles qu'ils voient comme plus libres : ils construisent leurs propres maisons comme ils le souhaitent, dans un processus infini. La ville n'est plus alors une entité planifiée mais un ensemble fragmentaire au développement organique que les habitants gèrent et gouvernent eux-mêmes. Architectes et artistes voient le bidonville comme une solution à l'aliénation du monde moderne : le premier temps de la fascination artiste est révolutionnaire. On dévoile le bidonville d'une part parce qu'il est l'un des résultats les plus révoltants et les plus évidents du capitalisme mondial, mais d'autre part, parce qu'il est aussi vu comme une possibilité de révolte contre cet ordre dominant, comme une alternative plus authentique au mode de vie consumériste.

Bien sûr, cette vision du bidonville est faussée, car les conditions de vie sont loin d'être aussi joyeuses que ce que fantasment ces architectes occidentaux, et la romantisation des faits est manifeste. En outre, si les artistes et architectes occidentaux scrutent le bidonville, c'est avant tout à la réinvention et à l'amélioration de leurs propres villes et de leurs propres vies qu'ils songent. Les habitants du bidonville, sauf comme agents anonymes et heureux de ces constructions subversives, sont absents de ces méditations utopistes sur l'urbain.

Pourtant, les habitants des bidonvilles ont eux aussi un avis sur la question, et eux aussi soutiennent l'idée du bidonville comme utopie révolutionnaire. Des artistes comme Hélio Oiticica ou les participants à la Ghetto Biennale vivent ou ont vécu dans les bidonvilles. L'auteur Patrick Chamoiseau les a fréquentés ainsi que leurs habitants. Pour eux, le bidonville, comme nouvelle forme urbaine,

implique une nouvelle expérience de la ville, une nouvelle forme de création au sein de celle-ci. Ces artistes revendiquent l'identité culturelle du bidonville pour elle-même, parfois dans une perspective révolutionnaire, toujours dans une visée émancipatoire. Ils se battent pour que soit reconnu le bidonville comme véritable quartier, sans pour autant qu'il soit phagocyté par la ville dominante : c'est-à-dire que ses spécificités culturelles anti-autoritaires, marginales, doivent être reconnues et respectées. Pour eux, le bidonville est un quartier, il produit une certaine architecture, mais il ne pourra jamais devenir un quartier comme les autres, et ni son architecture ni son identité culturelle ne pourront jamais être tout à fait assimilées.

C'est pourtant précisément cette assimilation que craint Paola Berenstein-Jacques, pour qui l'urbanisation des favelas de Rio, c'est-à-dire leur acceptation par la municipalité comme des quartiers légitimes de la ville, l'aménagement par celle-ci de la visibilité des bidonvilles par leur passage de l'autre côté de la séparation du monde, est en fait une manœuvre pour neutraliser toute possibilité de critique et de subversion de leur part.

Cette notion détermine la dernière partie de notre réflexion, qui envisage les productions artistiques et architecturales les plus récentes concernant les bidonvilles, toutes deux en augmentation constante, comme un renversement du discours précédent. Les bidonvilles ne sont plus perçus ou représentés comme des possibilités utopiques ou des modèles de révolte, mais comme des tropes de la post-modernité néolibérale, dans le contexte d'un regard du pouvoir sans cesse mouvant, oscillant entre la reconnaissance et l'opprobre.

Les architectes qui s'appliquent à mettre en œuvre les notions d'autoconstruction ou de recyclage le font dans le cadre légal de commandes publiques, en quête de durabilité écologique et de renouveau démocratique. Il ne s'agit plus de contribuer au retournement des valeurs pour mettre à bas un système capitaliste perçu comme aliénant, mais de faciliter la vie des individus dans le cadre de ce même capitalisme refondu. En effet, *Le nouvel esprit du capitalisme* de Eve Chiapello et Luc Boltanski pose que la réaction du capitalisme, notamment à la critique artiste des années 1960-1970 a été de se métamorphoser pour autoriser le surplus de liberté individuelle, notamment une indépendance accrue par rapport aux instances d'autorité traditionnelles comme l'État, les institutions, la morale, demandée par cette critique, tout en restant strictement dans le cadre du capitalisme, métamorphose que permet le passage à une économie néolibérale en adéquation avec ces demandes.

De manière concomitante, les discours artistiques et architecturaux se dépolitisent. Pourtant le bidonville, comme trope de l'art contemporain (notamment de l'art relationnel défendu par Nicolas Bourriaud) se répand de plus en plus, dans le cadre d'un discours artistique sur la précarité, notion vague et discutable qui se place au centre des préoccupations d'une certaine classe d'artistes en quête d'authenticité.

Le bidonville est présenté comme symbole de la créativité et de la débrouillardise face à l'adversité, un trait supposément caractéristique de l'époque actuelle, partagé par tous. L'initiative personnelle, les valeurs de l'entrepreneuriat sont présentées à la fois comme intrinsèques aux modes de vie des habitants des bidonvilles et comme l'échappatoire idéale à une condition paradoxalement difficile mais enviable. Ici, plus que jamais, les habitants des bidonvilles sont objectifiés, esthétisés, pour correspondre à un certain discours artistique qui ne se préoccupe pas tant des bidonvilles et des habitants que de la signification qui lui est rattachée dans l'imaginaire occidental depuis une vingtaine d'années.

Ainsi, quoi qu'il arrive, et même s'ils sont de plus en plus représentés, tant dans les arts savants que populaires, le bidonville, ses habitants, leur image, leurs préoccupations, sont médiatisés, traduits, trahis, afin de correspondre à des conditions de visibilité définies par le partage du sensible mis en place par et pour ceux qui se positionnent du côté du visible — ce qui n'est évidemment pas le cas du bidonville et de ses habitants.

Par conséquent, et même si certaines de leurs revendications et expressions sont de plus en plus visibles et audibles (particulièrement dans le cadre de la culture populaire, que nous n'avons pas abordé ici, et qui semble favoriser les expressions considérées comme moins légitimes), elles restent, de manière écrasante — et particulièrement dans le cadre de l'art contemporain qui se pose pourtant traditionnellement en héraut de la subversion politique — subordonnées à des considérations moralisantes et sourdement néolibérales.

C'est-à-dire que les conditions de visibilisation du bidonville demeurent discutables en ce que, sous couvert de donner à cette (quasi-)majorité silencieuse les moyens de s'exprimer, d'attirer l'attention sur les conditions d'existence d'une partie de l'humanité ou de dresser un portrait universalisant de la condition postmoderne, ces expressions (artistiques, architecturales) maintiennent un *statu quo* objectivant qui ne permet aucune émancipation,

aucune prise de parole ou expression des communautés concernées. Le système de partage du sensible est fermement verrouillé, et ces incursions du côté de l'invisible ne font que confirmer la netteté et l'inflexibilité de cette division.

Cependant, dans le contexte de l'après-crise économique de 2008, les préoccupations et les moyens d'expression artistiques se sont modifiés, et l'art militant fait son grand retour. Reste à savoir s'il sera, lui aussi, détourné de ses fins révolutionnaires par la machine financière qui semble être le centre névralgique, le cœur même du monde de l'art contemporain. D'ailleurs, il ne vaut mieux plus compter sur les expressions artistiques du « vieux monde ». D'une part parce que les expressions issues des pays extra-occidentaux commencent à prendre de l'importance, d'autre part parce que nous avons déjà souligné le danger d'instrumentalisation que comporte tout discours artistique sur la pauvreté, du moins si elle est exogène.

On peut imaginer, en tout cas, qu'avec la massification de l'habitat en bidonville, et l'ascension des artistes non-occidentaux, les expressions artistiques venant de l'intérieur vont également se multiplier, par des moyens qui ne seront tout d'abord pas considérés comme légitimes mais qui le deviendront. Ce processus est à l'œuvre, par exemple, dans le cas de la légitimation du street art. Mode d'expression subversif, il se vend désormais très cher dans les galeries. On ne souhaite pas nécessairement par cette comparaison un tel destin aux expressions issues des bidonvilles (bien que le street art y soit un mode d'expression prisé). Plutôt, on se figurera des formes d'expression radicalement nouvelles, qui iraient de pair avec l'expérience urbaine unique de l'habitant du bidonville, tout comme Walter Benjamin a décelé dans la manière de Baudelaire l'influence de l'expérience de la ville moderne¹⁹², tout comme Georg Simmel a rattaché certains traits psychologiques, modes de pensée, modes de vie ou modes de créer à la vie dans les villes modernes¹⁹³.

Ce nouveau mode de création devra peut-être se réapproprier les moyens d'expression dominants en les subvertissant, tout comme l'ont fait les avant-gardes artistiques du XXe siècle ; sans doute même en détournant les stéréotypes plaqués par la pensée occidentale sur leurs modes de création : bricolage, braconnage, récupération, recyclage, débrouillardise, tout cela devra

¹⁹² Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », in *Œuvres III*, (trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz & Pierre Rusch), Paris, Gallimard, 2000

¹⁹³ Georg Simmel, « Les grandes villes et la vie de l'esprit », in *Philosophie de la modernité*, (trad. Jean-Louis Vieillard-Baron), Paris, Payot, 1989

être rejeté, ridiculisé, avalé, digéré. Slavoj Zizek a cru déceler dans l'explosion globale des bidonvilles « l'événement géopolitique le plus crucial de notre temps¹⁹⁴ ». S'il parlait de son point de vue de marxiste révolutionnaire en prédisant une prise de conscience politique massive et un soulèvement, on pourra pour notre part, choisir de décaler légèrement cette conjecture, en supputant, sans trop y croire, que l'explosion globale des bidonvilles sera l'évènement artistique et architectural le plus crucial de notre temps. Si l'on ne soutiendra pas cette proposition mordicus, c'est qu'on doute que les conditions matérielles des habitants des bidonvilles et l'ordre des représentations dominant, qui comme on l'a vu n'est pas prompt à s'ouvrir ou à se distendre, permettront jamais cette libération de la parole bidonvilloise, sans contrepartie en tout cas.

Mais les expressions artistiques et architecturales issues des villes informelles, des campements et des taudis, quelles qu'elles soient (et surtout si elles ne correspondent à aucune conjecture artistique ou universitaire !) vont sans aucun doute se développer, se compléxifier et essaimer, créant une nouvelle grammaire artistique et architecturale, hors de l'institution artistique, ou plutôt, juste à sa périphérie, à ses franges, dans ce monde au visage nouveau, celui de la planète bidonville.

¹⁹⁴ Slavoj Zizek, «Knee Deep», in *London Review of Books*, Vol.26, N.17, 2 September 2004, consultable sur <http://www.lrb.co.uk/v26/n17/slavoj-zizek/knee-deep>

Bibliographie

- Da adversidade vivemos*, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 2001
Dreams and conflicts. The Dictatorship of the viewer. 50th International Art Exhibition, Venise, Marsilio, 2003
- Internationale situationniste*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1997
- State of the World's Cities 2010/2011. Bridging the Urban Divide. Overview and Key findings*, United Nations Human Settlements Programme, 2010
- Shelter*, Bolinas, Shelter Publications, 1973
- Peter Bialobrzeski, *Case study homes*, Hatje Cantz, 2009
- Peter Bialobrzeski, *Informal arrangements*, Hatje Cantz, 2010
- Walter Benjamin, (trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz & Pierre Rusch), *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000
- Paolo Berenstein-Jacques, *Esthétique des favelas*, Paris, L'Harmattan, 2002,
- Paola Berenstein-Jacques, *Les favelas de Rio, un enjeu culturel*, Paris, L'Harmattan, 2001
- Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Eloge de la Créolité*, Paris, Gallimard, 1993
- Luc Boltanski, Eve Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, coll. «Nrf Essais», 1999
- Nicolas Bourriaud, *Esthétique Relationnelle*, Dijon, Les Presses du Réel, 1998
- Alexandra de Cauna, *L'image des quartiers populaires dans le roman antillais*, Paris, Karthala, 2003
- Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, 1. arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990
- Patrick Chamoiseau, *Texaco*, Paris, Gallimard, 1992
- Ulrich Conrads (trad. Hervé Denès & Elisabeth Fortunel), *Programmes et manifestes de l'architecture du XXème siècle*, Paris, Les éditions de la Villette, 1991
- Alain Corbin, *Le miasme et la jonquille*, Paris, Flammarion, 2008
- Mike Davis, *Planète Bidonvilles*, Paris, Ab Irato, 2005
- Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992
- Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Éditions de Minuit, 1980

Christine Delpy, *Classer, dominer. Qui sont les « autres » ?*, Paris, La Fabrique, 2008

Jean-Paul Demoule (dir.), *La révolution néolithique*, Paris, Editions du CNRS, 2009

Eric Fassin, *et al.*, *Roms et riverains. Une politique municipale de la race*, Paris, La Fabrique, 2014

Yona Friedman, *L'architecture de survie. Une philosophie de la pauvreté*, Paris, éditions de l'éclat, 2003

Benoît Goetz, *Architecture et philosophie*, Paris, Les éditions de la Passion, 2001

Benoît Goetz, *Théorie des maisons. L'habitation, la surprise*, Editions Verdier, 2011

Tim Ingold, *Marcher avec les dragons*, Zones Sensibles, 2013

Stéphanie Jamet-Chavigny et Françoise Levaillant (dir.), *L'Art de l'assemblage. Relectures*, Collection «Art & Société», Presses Universitaires de Rennes, 2011

Agnès Jeanjean et Ingrid Sénépart (dir.), *Habiter le temporaire. Habitations de fortune, mobiles et éphémères*, Techniques & Culture n°56, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1er semestre 2011

Adnen Jdey (dir.), *Gilles Deleuze, la logique du sensible. Esthétique et clinique*, De l'incidence éditeur, 2013

Dominique Laporte, *Histoire de la merde (Prologue)*, Paris, Christian Bourgois, 1978

Henri Lefebvre, *Le droit à la ville*, Paris, Economica, 2009

Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962

Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955

Fabrice Lextra et Jean-Paul Robert (coord.), *L'urgence permanente. Compte-rendu des Rencontres Internationales de Venise et Marseille. Juin-Octobre 2000*, Marseille, Éditions Galerie Navarra - Galerie Patrick Seguin, 2002

Marielle Magliozzi, *Art brut, architectures marginales. Un art du bricolage*, L'Ecarlate/L'Harmattan, Paris, 2008

Lewis Mumford (trad. Guy et Gérard Durand), *La cité à travers l'histoire*, Paris, Le Seuil, 1961

Elaine O'Brien *et al.*, *Modern Art in Africa, Asia and Latin America. An Introduction to Global Modernisms*, Wiley-Blackwell, 2013

Martin Olivera, *Roms en (bidon)villes*, Paris, Editions Rue d'Ulm, 2011

Julia Peker, *Cet obscur objet du dégoût*, Le Bord de l'eau éditions, 2010

Michel Ragon, *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme moderne*, t. 1, Paris, Casterman, 1971

Michel Ragon, *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme moderne*, t. 2, Paris, Casterman, 1972

Mari Carmen Ramirez et al., *Hélio Oiticica : The Body of Color*, Londres, Tate Publishing, 2007

Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000

Bernard Rudofsky, *Architectures sans architectes*, Paris, Editions du Chêne, 1977

Abdelmalek Sayad, *Un Nanterre algérien, terre de bidonvilles*, avec la collaboration de Eliane Dupuy, Paris, Autrement, 1995

Georg Simmel, (trad. Jean-Louis Vieillard-Baron), *Philosophie de la modernité*, Paris, Payot, 1989

Sébastien Thiéry (coord.) *Considérant qu'il est plausible que de tels événements puissent à nouveau survenir. Sur l'art municipal de détruire un bidonville*, Post-Editions, 2014

Peter Weibel (dir.), *Slum*, Graz, Neue Galerie, 2008

Eyal Weizman, *À travers les murs*, Paris, La Fabrique, 2008

Slavoj Žižek (trad. Delphine Moreau & Jérôme Vidal), *Vous avez dit totalitarisme ? Cinq interventions sur les (mé)usages d'une notion*, Paris, Amsterdam, 2005

Revues

Art Journal, Vol. 67, n°1, Printemps 2008

Lignes n°34,, février 2011, « L'exemple des Roms, Les Roms pour l'exemple »

Lignes n°35, juin 2011, « Le Rebut humain & L'exemple des Roms, Les Roms pour l'exemple »

London Review of Books, Vol.26, N.17, 02/09/2004

Articles

« 1,4 milliard de personnes habiteront dans des bidonvilles en 2020 », in *Le Monde*, 16.06.2006

« Un candidat d'extrême droite évoque l'idée de " concentrer " des Roms dans des " camps " » in *Le Monde* du 03.03.2014

Anne-Marie Fèvre, « Le collectif Pérou, plume constructiviste » in *Libération Next*, 04.04.2014

Marie Godfrain, « L'architecture vernaculaire, quand l'habitat se fond dans son environnement », in *M le Magazine du Monde*, 24.01.2014

Sébastien Thiéry, « Extension du domaine de la hutte », in *Le Monde* 27.12.2010

Webographie

Archives Getaway, *Bidonvilles*, Liasse 5, Troisièmes rencontres des Archives le 29 mars 2014 à la Maison Ouverte, URL : <http://getaway.eu.org/rencontres/troisiemes-rencontres-bidonvilles/programme-liasse>

«Jesus Palomino, Gran Favela & 8 emisiones de radio», URL: http://www.jesuspalomino.com/Comunes/DocPress/05-10-07_TxExp.pdf

Yann Barnet, Mémoire de fin de deuxième cycle sous la direction de P.G. Gerosa, École d'architecture de Strasbourg, 2002-2003, URL: <http://yann.barnet.free.fr/bidonvilles/bidonvilles.htm>

Hakim Bey, *TAZ, Zone Autonome Temporaire*, URL : <http://www.lyber-eclat.net/lyber/taz.html#r11>

Vincent Bonnet, «Expérience interstitielle. Construire pour et avec les Roms. Entretien avec Jullien Beller», URL : <http://www.mouvements.info/Experience-intersticielle.html>

Sabine Cessou, «Afrique du Sud, vacances de luxe au bidonville», blog Rues d'Afriques, *Rue89*, URL : <http://blogs.rue89.nouvelobs.com/rues-dafriques/2013/12/03/afrique-du-sud-vacances-de-luxe-au-bidonville-231829>

Garth Clark, « Wang Shu's Ningbo Museum », URL : <https://cfileonline.org/architecture-wang-shus-ningbo-museum/>

Gilles Deleuze, « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle » in *L'Autre Journal*, n°1, mai 1990, URL : http://infokiosques.net/imprimersans2.php3?id_article=214

Xavier de la Porte, «Avons-nous vraiment envie de devenir la Silicon Valley?», blog Internet Actu *Le Monde*, 06/12/2013, URL : <http://internetactu.blog.lemonde.fr/2013/12/06/avons-nous-vraiment-envie-de-devenir-la-silicon-valley/>

Mute Vol. 2, n°3, « Naked Cities, Struggle in the Global Slums », URL : <http://www.metamute.org/editorial/magazine/mute-vol-2-no.-3---naked-cities-struggle-global-slums>

Olivier Namias, « La participation constructive », in *D'architecture*, n°183, juin 2009, URL : <http://www.darchitectures.com/carin-smuts-la-participation-constructive-a535.html>

Jean-Marie Théodat, «Port au Prince en Sept Lieux», URL : <http://p7l.hypotheses.org/port-au-prince-en-sept-lieux>

<http://www.emoya.co.za/p23/accommodation/shanty-town-for-a-unique-accommodation-experience-in-bloemfontein.html>

<http://www.franceinfo.fr/actu/favelas-chics-ou-la-gentrification-version-bresilienne-1338603-2014-03-03>

www.ghettobiennale.com

<http://publicdelivery.org/slum-vacation/>

<http://slumtourism.net>

Remerciements

Merci à Jacinto Lageira qui a dirigé ce mémoire et à Gilles A. Tiberghien qui l'a co-dirigé, pour leur aide, recommandations et conseils précieux.

Merci à la Bibliothèque des Archives de la Critique d'Art de Rennes qui m'a permis de consulter le fonds d'archives Michel Ragon.

Merci à Marcia Hadjimarkos, Baptiste Miremont et Agathe Mouchès pour leurs relectures, suggestions et corrections.

Une esthétique des bidonvilles

Table des Matières

Introduction -----	p. 4
a. Pourquoi une esthétique ? -----	p.5
b. L'inégalité dans les villes -----	p.12
 I. Une esthétique des bidonvilles -----	p.20
a. Éléments du bidonville -----	p.20
b. Quelle esthétique ? -----	p.28
c. Bricolage : une poïétique du coup de dès -----	p.38
 II. L'utopie bidonville -----	p.48
a. Un ville en devenir ? -----	p.48
b. Une architecture critique -----	p.53
c. Mode d'habiter, mode de créer -----	p.62
 III. Un bidonville soluble dans le capitalisme -----	p.76
a. La transformation des représentations -----	p.76
b. Une nouvelle approche architecturale-----	p.84
c. L'esthétisation du bidonville-----	p.91
 Conclusion -----	p.106
 Bibliographie-----	p.112
 Remerciements-----	p.116

